



ALEXANDRU EFREMOV

ICOANE
ROMÂNEȘTI

EDITURA MERIDIANE



CUVÂNT ÎNAINTE





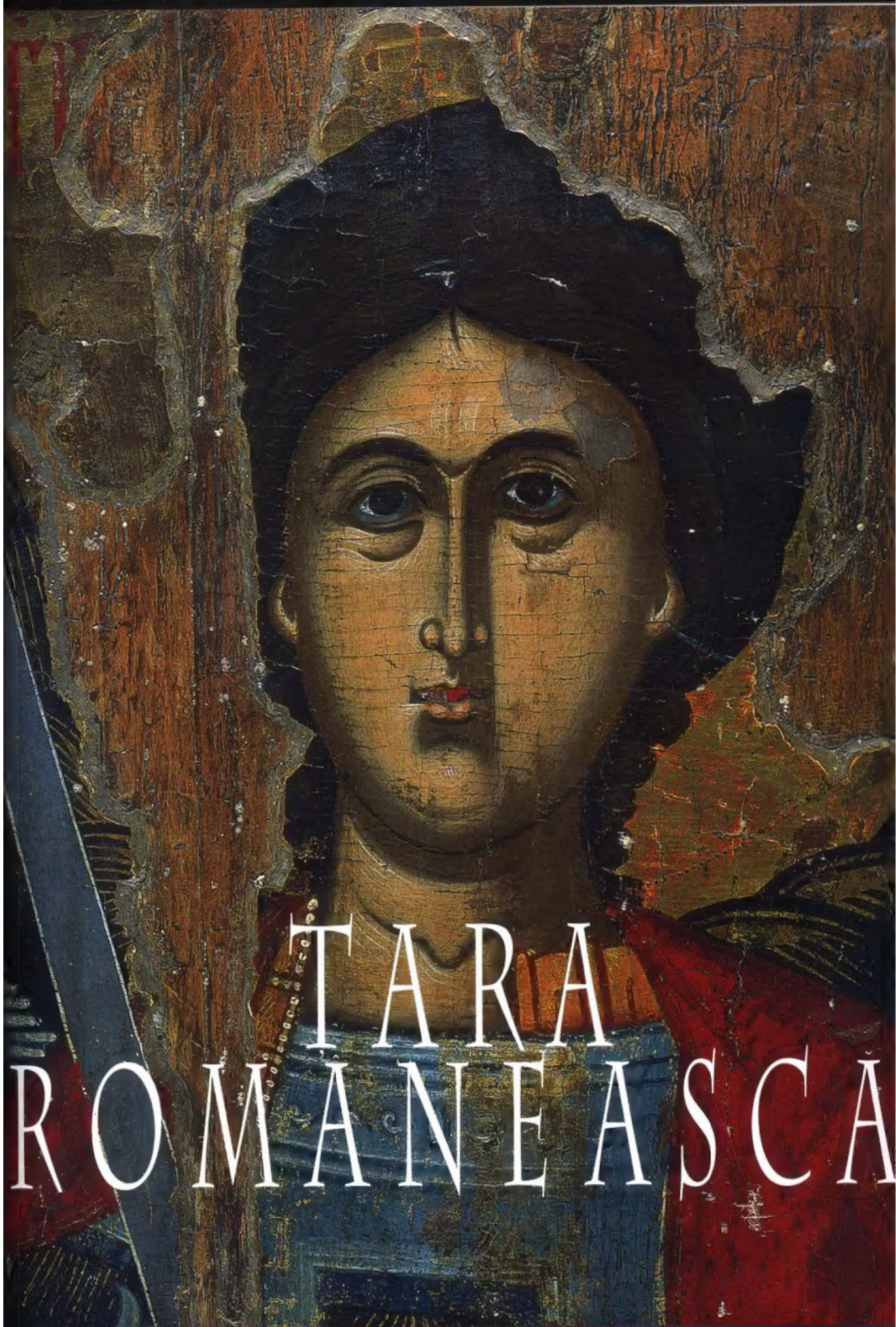
Se mai impune o precizare cu privire la icoanele românești ce aparțin creației populare: ele constituie obiectul cercetărilor de artă populară și nu vor intra în atenția noastră. Este dificil de sesizat, în special atunci când avem de face cu icoanele din Transilvania secolului al XVIII-lea, care din ele sunt create de un zugrav de *școală* și care de meșter popular, deoarece creația celor două categorii de artiști se apropie la un moment dat foarte mult.

Delimitarea o vom face în afara criteriilor de desen și iconografie, cu ajutorul examinării tehnicii de preparare a suportului, a calității culorilor folosite, măiestriei execuției și finisajului.

Cu toate că nu cunoaștem nici un exemplar din primele icoane importate – probabil începând cu pătrunderea creștinismului pe teritoriul României și până la formarea statelor românești – sau create de tinerile state românești, fie îndoială că acestea, împreună cu manuscrisele miniaturate, ar fi fost printre primele mesagerie ale picturii bizantine la noi datorită posibilității de a fi mai ușor transportate. Materialul relativ ușor perisabil din care erau făurite și istoria zbucimată a țărilor românești pot fi unele dintre cauzele care au dus la dispariția lor.

Dar nu numai fragilitatea materialelor din care erau făurite sau evenimentele istorice vitrege au dus la pierderea numeroase opere de artă. A mai intervenit și factorul uman, care îmbinând bunăvoința cu neștiința, a dus, prin spălare și repictări multiple, la desfigurarea și chiar la anihilarea totală a aspectului inițial al unor opere. În afara unor icoane desfigurate sau *restaurate* în mod discutabil, asupra cărora vom reveni la momentul oportun, mai există numeroase piese care sunt numai presupuse a fi *vechi*. Acoperite cu repictări și parțial de rizale ce le fac inaccesibile unor cercetări, atribuite unor veacuri de mult trecute numai pe baza unor legende și tradiții locale – ce uneori par veridice asemenea icoane nu justifică o încadrare în epoca respectivă conform exigențelor actuale.

1. Diptich de Școală Italo-cretană
sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București



icoanei lui Vladislav I. Este greu de conceput ca Vladislav al III-lea, care domnește după Neagoe Basarab, deci un secol și jumătate mai târziu, și în timpul căruia s-au folosit și încetățenit – documentat prin numeroase opere de artă – costumele de tradiție bizantină¹⁰ (dintre care două se află expuse la Muzeul Național de Artă), să comande artistului să-l redea în costum de cavaler occidental. Considerăm că pictorul icoanei în discuție era grec care a lucrat în Țara Românească, pentru această ipoteză pledând factura grecească a picturii și inscripțiile în limba greacă. Unui pictor grec însă, căruia i s-ar fi comandat la Athos, Constantinopol sau în alt centru artistic bizantin o icoană, costumele orientale i-ar fi fost mult mai la îndemână, mai familiar. Vizitând sau, mai curând, lucrând în Țara Românească în secolul al XIV-lea, venind zilnic în contact cu costumele de modă apuseană, purtate de domni și de demnitari, și inspirându-se din picturile votive de la Biserica Sfântul Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș, care erau în curs de realizare sau proaspăt terminate, iconarul, după cum ni se pare firesc, a redat realitatea, ambianța, care se va păstra și sub domnia gloriosului nepot al lui Vladislav I – Mircea cel Bătrân (1386-1418).

Semnificativă ni se pare și alegerea de către Vladislav I a personajului pe care dorea să-l înfățișeze icoana oferită în dar Sfântului Munte. Aceasta constituia, în afara unui gest de pietate, și un act politic, accentuat prin prezența imaginii donatorilor. Un voievod care-și închină conștient forțele și viața pentru consolidarea organizării unui stat tânăr, cum era pe atunci Țara Românească, alege deliberat un personaj ca Athanasie athonitul care, la rândul său, pe la mijlocul secolului al X-lea, venind din Trapezunt la Athos, fondează Marea Lavră (961) și reorganizează viața monahală din întreaga „Republică călugărească”.

Argumentele de mai sus permit să considerăm că icoana ce-l reprezintă pe Sfântul Athanasie este realizată de un pictor grec care a lucrat în Țara Românească și poate fi datată în anii domniei lui Vladislav I – 1364 - cca 1377.

O altă icoană asupra căreia ne vom opri atenția, dar din cu totul alte motive decât pentru precedentă, este *Maica Domnului Intercesoarea*, care provine de la Biserica Cotmeana și care astăzi se află la Muzeul Episcopal din Râmnicu Vâlcea (II. 5, cat. 2). Cu toate că a fost văzută de mai mulți specialiști în arta medievală românească, în ciuda importanței ei, după știința noastră, ea nu a fost încă publicată, poate din cauza stării sale precare de conservare – procesul de degradare continuând. Deși s-a atras nu o dată atenția asupra necesității unor măsuri grabnice de conservare, astăzi nu se mai păstrează nimic din stratul de culoare. Descrierea ei nu este necesară aici, deoarece datele esențiale cu privire la această operă se află în fișa de catalog. Aici ne vom referi pe scurt numai asupra problemelor de datare și încadrare în epocă, precum și asupra importanței sale în contextul picturii de icoane românești.

Icoana, reprezentând-o pe Maica Domnului de tipul *Intercesoarea*, a făcut parte dintr-un *Deisis* simplu (Iisus încadrat de Maica Domnului și de Sfântul Ioan Înaintemergătorul) al tâmplei Bisericii Mănăstirii Cotmeana (jud. Vâlcea), într-o epocă în care tâmpla era formată doar din icoane împărătești, plasate între ușile diaconești și cele împărătești, și un *Deisis* în partea superioară¹¹.



2. Copie existentă la Muzeul Național de Artă al României după icoana Sfântul Athanasie athonitul (cat. 1) sec. XIV, a doua jumătate Marea Lavra, catolicon Athos

3. Sfântul Athanasie athonitul detaliu

4. Sfinții Simeon și Sara detaliu: Sfântul Simeon

icolae, la *Deisisul* cu donator și altele¹⁶ cu care vădit se ruidește.

Deisisul, de dimensiuni relativ mari, atestă că icoana de care e ocupăm a făcut parte, odinioară, după cum s-a amintit mai sus, într-o tâmplă al cărei stadiu de evoluție presupunea doar icoanele împărătești cu un *Deisis* deasupra *Ușilor Împărătești*, tâmplă pe care o întâlnim destul de frecvent până în secolul al XV-lea, în cele următoare *Deisisul* fiind reprezentat, în special în Rusia, numai sub formă de triptic portativ de mici dimensiuni.

În privința felului cum arătau tâmpelile bisericilor din secolele I-XIV, este interesantă o icoană atribuită Școlii din Novgorod, ce redă schematic interiorul unei biserici în care accesul din naos în altar se face printr-o ușă împărătească cu o broderie, deasupra căreia se află o icoană cu tema *Deisis* (il. 7)¹⁷.

Dimensiunile *Deisisului* din care făcea parte icoana *Maica Domnului* de la Cotmeana prezintă importanță și se pot stabili cu destulă precizie după fragmentul păstrat. Astfel, înălțimea lui era de 68,5 cm, iar lățimea întregii scene de aproximativ 150 cm. Corelând parametrii interiori ai bisericilor *Cotmeana I* și *Cotmeana II*, rezultate în urma ultimelor cercetări arheologice¹⁸, cu dimensiunile *Deisisului*, se poate constata că icoana se încadrează perfect în spațiul unde a înflorit tâmpla originală.

Pentru a înlătura eventualele apropieri ale icoanei *Maica Domnului* de la Cotmeana de pictura de icoane din epocile mai târzii și în special de cea *italo-cretană* sau *cretană*¹⁹, care a preluat și continuat tradiția picturii bizantine după căderea Imperiului de Răsărit, păstrând în a doua jumătate a secolului al XV-lea și în prima jumătate a celui următor numeroase aspecte și procedee ale artei constantinopolitane, este necesar să facem unele precizări. Din literatura de specialitate și din reproduceri se constată că pictorii din Școala *cretană* nu mai abordează această temă iconografică decât extrem de rar, preferând compoziții complexe. Iar atunci când le este comandată, o execută la dimensiuni mai reduse, sub formă de „icoane de călătorie”, asemănătoare tripticului păstrat la Muzeul Mănăstirii Putna, despre care legenda spune că-l însoțea în bătălii pe Ștefan cel Mare. Iar atunci când le erau comandate asemenea icoane ale Maicii Domnului, de proporții mai mari – cum se va întâmpla în special la cumpăna secolelor XVI-XVII – desenul, culoarea și punerea în pagină vor fi diferite, mai rigide, mai „academiste”, cu posibilități de comunicare mai reduse, adăugându-li-se adesea atribute noi, ce le schimbă înțelesul simbolic. În afara faptului că atât pictorii, cât și comanditarii acestei epoci aveau o vădită preferință pentru scene complexe, cu numeroase personaje care suprapopulau compozițiile, și la icoanele cu un singur personaj, nu numai stilul, ci și procedeele tehnice erau diferite față de epocile anterioare, când a fost realizată icoana noastră. Valorația cromatică se efectua printr-un număr mai restrâns de straturi succesive, umbrele brun-oliv cu nuanțe pregnante de verde se transformă în nuanțe de brunuri, luminile transparente sunt înlocuite cu un alb mai dens, mai acoperitor, iar bli-curile expresive se transformă din accente în hașuri fine, caligrafiate schematic, sau nu se mai pun deloc. Coroborând diferitele date stilistice și iconografice cu cele istorice, putem considera că *Deisisul* din care făcea parte icoana *Maica Domnului* a fost



7. Așezarea reșmintelor Maicii Domnului
sec. XVI-XVII
Școala din Novgorod
după K. Onasch, *Bonten*



8. *Maica Domnului cu Pruncul* (cat. 3)
sec. XV, prima jumătate
Mănăstirea Dintr-un Lemn
Comuna Frâncești (jud. Vâlcea)

9. *Maica Domnului cu Pruncul*
detaliu

realizat în jurul anului 1400 pentru tâmpla Bisericii Mănăstirii Cotmeana²⁰. Din neglijența impardonabilă a Episcopiei de Râmnicu cu toate că le-a fost atrasă atenția, „conservarea” icoanei a dus la degradarea ei, rămânând din ea doar o scândură cu câteva insule de culoare.

Dacă aceste prime două icoane, puse în discuție, fac parte, dintr-o linie mare, din aceeași familie artistică aparținând *Renașterii Paleologice* cu cele două faze stilistice²¹ – opera asupra căreia vom opri în continuare atenția presupune implicații mai largi, constituind un document material de înalt nivel artistic, privind și largă a contactelor statului muntean.

La Mănăstirea vâlceană Dintr-un Lemn se află, încă de la înmormântare sa se pare, o icoană a *Maicii Domnului cu Iisus copil* (il. 8, 9, cat. 3) de un deosebit interes artistic, unică în țara noastră prin iconografie, tipologie și stil. Cu veacuri în urmă jurul ei s-au creat legende, consemnate încă în secolul al XVII-lea de Paul de Alep²². Dar și în veacurile următoare atenția oamenilor de cultură s-a oprit asupra acestei interesante opere de artă.

Atât legenda, cât și diferitele datări ale icoanei de către specialiști sunt mai mult decât derutante. Cele câteva variante ale legendei, așa cum au fost consemnate sau cum mai sunt narate și astăzi, concordă în linii generale. Însă ele nu ne sugerează vreun făgaș cercetare. O scurtă notiță a lui Virgil Drăghiceanu, din anul 1919 ne spune că icoana a fost adusă de la Mănăstirea Gura Motri (jud. Mehedinți), fără a preciza de unde are această informație. Chiar dacă nu putem verifica sursa ei, ea trebuie luată în considerare pentru motivul convergent părerii noastre privind spațiul și meșteșugul în care a fost creată.

Cu privire la datarea icoanei, părerile specialiștilor care cercetă-o, chiar a unora cu nume prestigioase în domeniu, sînt contradictorii, atribuind-o unor epoci artistice ce depășesc în timp de un mileniu. Astfel, André Grabar, vizitând mănăstirea în anul 1929, propune datarea ei cu secolul al IV-lea, Maria Musicescu și D. Năstase o datează cu secolul al XV-lea²⁴, I. D. Ștefănescu o atribuie celei de a doua jumătăți a veacului al XVI-lea²⁵ sau, în cel mai fericit caz, limitei dintre secolul al XV-lea și al XVI-lea²⁶.

Ferecătura de argint care o îmbracă încă din anul 1812, lăsându-se doar fețele personajelor, precum și acoperirea cu metalul spatelui icoanei, îngreunează cercetarea. Înlăturând chiar și pentru un timp limitat, nu pot fi surprinse la prima vedere toate aspectele și amănuntele stilistice și tehnice, cercetătorului fiindu-i necesare numeroase reveniri, mai ales că pictura este acoperită de un strat dens de impurități. Aceasta mai cu seamă că icoana pare să fi suferit repictări ce se ghicesc sub stratul gros de murdărie acoperă toată suprafața cu excepția chipului Maicii Domnului și al lui Iisus. Unii dintre cei ce au publicat-o consemnează de dispreț astăzi, acoperite probabil de stratul de impurități. As mitropolitul Neofit, vizitând mănăstirea la 29 iulie 1745, pri după știința noastră care o cercetează, consemnează că icoana păstra la acea dată o inscripție din care se mai putea descoperi „... mâna lui Damaschin”²⁷; Alexandru Odobescu scrie: „Am văzut icoana cea mare de față-i de argint și am văzut că pe o parte e zugrăvit *pe pânză* Judecata din urmă, cu numirile sc...”



10. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria* (cat. 4)
sfârșitul sec. XIV-inceputul sec. XV
Muzeul Național de Artă al României
București



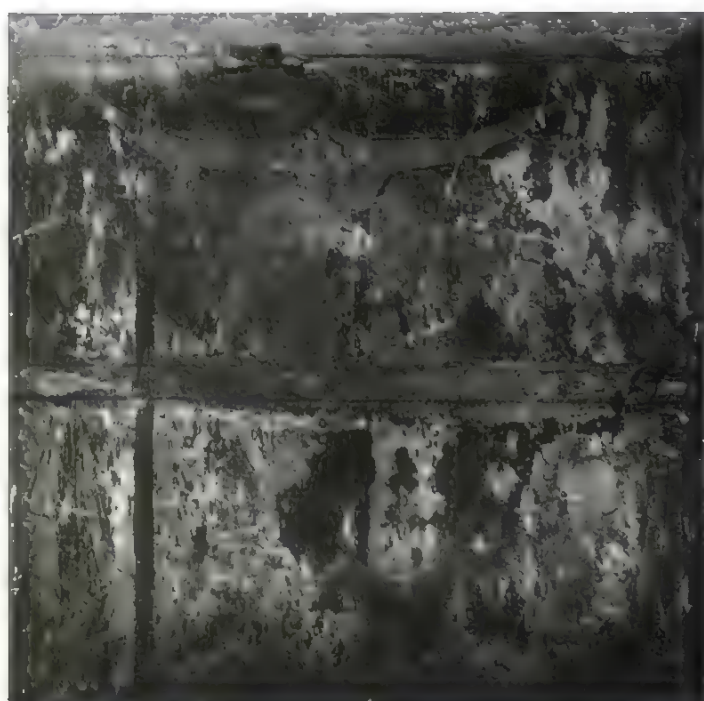
11. Sfântul Apostol Luca (cat. 5)
sec. XV, a doua jumătate
Bolnița Mănăstirii Bistrița
(jud. Vâlcea)

12. Sfântul Apostol Luca
detaliu

Sintetizând, putem afirma, fără teama de a greși prea mult, că avem în fața noastră o valoroasă operă de pictură bizantină, realizată într-o prețioasă și rafinată gamă cromatică. Aspectul general deosebit de auster al operei – fără să uităm și de abaterile amintite ce presupun unele vechi reminiscențe – ne permite să considerăm că icoana *Maica Domnului de la Govoru* a fost creată în „momentul” când isihasmul a atins culmea influenței sale asupra artei bizantine, deci, după cum se știe, la sfârșitul secolului al XIV-lea și începutul celui de-al XV-lea, amintind că Sfântul Grigore Palamas mitropolit al Thesaloniceului, a fost canonizat în anul 1363⁴⁷.

La cunoscuta Mănăstire Bistrița, renumită ctitorie din secolul al XV-lea a boierilor Craiovești, în care s-au creat și s-au păstrat atâtea opere prețioase pentru istoria, cultura și arta medievală românească, se află, printre altele, o icoană care, după știința noastră nu a fost încă publicată. Ne referim la icoana ce-l reprezintă pe *Evanghelistul Luca* (il. 11, 12, cat. 5). Lucrarea am remarcat-o și fotografiat-o pe la mijlocul deceniului al șaptelea, însă nu am publicat-o datorită problemelor complexe ce le ridică Revizând pentru nu știu a câta oară icoana, de curând am constatat cu surprindere și indignare că cineva a avut îndrăzneala, dar nu priceperea, să o „lumineze”, cu care ocazie a deteriorat destul de grav pelicula de culoare și o parte din grund.

Dimensiunile, punerea în pagină a semifigurii Apostolului Luca, cartea deschisă, ce cuprinde începutul evangheliei sale, pe care susține cu ambele mâini în dreptul pieptului (il. 12), ne fac să credem că icoana a făcut parte, inițial, din cinul *Deisis* al unei tâmpli timpurii de dimensiuni nu prea mari. Pentru concepția și stilul icoanei care ne-a preocupat mai mulți ani, este dificil de găsi asemănări în toată aria geografică în care s-au pictat icoane în Evul Mediu. Singurele icoane cu care ar putea suferi o comparație, în ceea ce privește atmosfera generală și o oarecare asemănare tipologică, ar fi cele păstrate din vechea tâmplă a Mănăstirii athonite Hilandar, printre care se mai păstrează și aceea care îl reprezintă pe Evanghelistul Luca⁴⁸. Însă icoanele de la Hilandar sunt datate cu destulă exactitate în jurul anului 1360, dată ce nu concordă cu spiritul și factura icoanei de la Mănăstirea Bistrița. Însă, pe de altă parte, stilistic, icoana noastră pare să nu fi fost creată la începutul secolului al XVI-lea, ci mai timpuriu. Siguranța și perfecțiunea execuției, finețea nuanțelor, perfecțiunea realizării detaliilor, solemnitatea tristă a expresiei și, în același timp, sugerarea unui dinamism reținut exprimat prin mișcarea faldurilor himationului toate aceste trăsături, îmbinate cu o cromatică subtilă și reținută, sugerează că icoana a putut fi creată în secolul al XV-lea, mai curând în a doua lui jumătate. Cunoșcându-se legăturile de familie ale boierilor Craiovești – începând chiar cu Neagoe de la Craiova (Strehăianu), din veacul al XV-lea, și terminând cu fiul său mare, marele ban Barbu, ctitor împreună cu frații săi ai Mănăstirii Bistrița⁴⁹, precum și a protejatului lor din tinerețe, a viitorului domn Neagoe Basarab – cu aristocrația sârbească, nu ar fi exclusiv ca pictorii care au executat prima tâmplă din biserica mare a mănăstirii – dintre care considerăm că ni s-a păstrat *Evanghelistul Luca* din cinul *Deisis* – să fi fost formați în Serbia, sau chiar la mănăstirea sârbească de la Muntele Athos Hilandar.





15. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
(cat. 7)
1512-1514
Muzeul Național de Artă al României
București

16. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
detaliu

concepție și calități plastice pot constitui o verigă de legătură în arta secolelor XIV și XVI. De marea ctitorie de la Bistrița a boierilor Craiovești, care a fost pe parcursul a peste trei veacuri un puternic focar de cultură și artă, din al cărui ansamblu ne-a parvenit, în modificări majore, doar bolnița, sunt legate primele icoane (secolul al XVI-lea din Țara Românească. Ne referim la cele două perechi de icoane împărătești – *Isus Pantocrator* și *Maica Domnului Hodighitria* – ce se află, astăzi, desperechiă două la Muzeul Național de Artă din București și alte două la Pala Episcopal din Râmnicu Vâlcea, care au fost transferate de Schiturile Păpușa și Pâr, situate în apropierea mănăstirii căreia i fost destinate inițial⁵¹.

Cu toate că în catalog nu figurează decât două dintre ele – *Isus Pantocrator* de la Palatul Episcopal din Râmnicu Vâlcea (il. 14, cat. 6) și *Maica Domnului Hodighitria* de la Muzeul Național de Artă (il. 15, 16, cat. 7) –, mai bine conservate, fi plasate inițial între stâlpii ce despărțeau naosul de pronaos, e necesar să pomenim și despre celelalte două, care făceau parte din tâmpla Bisericii mari a Mănăstirii Bistrița, astăzi desfigurată refacerile radicale din secolul al XIX-lea. Dar nu numai starea de conservare a celor din urmă ne-a determinat să nu le includem în catalog. Mai există un motiv, cel al datării și al apartenenței la *școala cretană* (il. 17, 18). S-ar putea foarte bine ca acele două icoane, dintre care una a fost repictată grosolan, să fi fost vate din biserică de la nimicire – cum s-a întâmplat adesea obiecte venerate, și cum a fost cazul moaștelor Sfântului Grig Decapolitul – atunci când, în anul 1509, Mănăstirea Bistrița a distrusă de Mihnea cel Rău, și deci să dateze de la sfârșitul secolului al XV-lea, căci mănăstirea a fost ctitorită la sfârșitul secolului XV-lea. Însă înainte de a ne putea pronunța cu mai multă siguranță este necesară restaurarea lor și, în special, înlăturarea masivă repictărilor de pe icoana *Maica Domnului Hodighitria* o află astăzi la Palatul Episcopal din Râmnicu Vâlcea. De altfel, nu se găsea inscripția pe maforionul *Maicii Domnului* care află la Muzeul Național de Artă, ce indică anul 1512-1513, și două icoane din catalog ar fi putut fi atribuite stilistic tot sfârșitului secolului al XV-lea. Dar necesitatea de a aminti icoanele *Maica Domnului Hodighitria* de la Palatul Episcopal din Râmnicu Vâlcea și *Isus Pantocrator* de la Muzeul Național de Artă izvorăște și din faptul că formează împreună cu cele două incluse în catalog un cap de serie. Dacă acestea din urmă sunt opere de o mare sobrietate și austeritate, celelalte două sunt mai tuioase, mai sărbătorești. De aici se poate trage concluzia că prezentate în catalog sunt opere create într-un mediu monastic, iar celelalte două sunt creația unui atelier legat de curtea, mai ales dacă ținem seama că icoanele dintre stâlpii pronaosului Bisericii Episcopale de la Curtea de Argeș și unele dintre numite *de familie* ale lui Neagoe Basarab (1512-1521) numeroase tangențe cu ele. Aceste două aspecte ale viziunii și picturii de icoane le vom întâlni sub diferite forme pe tot parcursul evoluției icoanelor din Țara Românească.

Perioada cuprinsă, aproximativ, între sfârșitul secolului al XV-lea și primele trei decenii ale secolului al XVI-lea, atât de rodnică în realizări de mare valoare în domeniul cultural-artistic, poate

ună dreptate numită *Epoca lui Neagoe Basarab*, deoarece n cei doar nouă ani ai domniei sale pașnice și luminate cultura și arta ating un nivel neobișnuit de înalt. Autorul *Învățăturilor către fiul său Theodosie* a știut să promoveze o politică culturală în care spiritul creator al epocii s-a putut desfășura în voie și care i-a servit idealurilor de luptă antiotomană, precum și la ridicarea prestigiului instituției domniei.

În această ambianță – la temelia căreia stă, fără îndoială, nșeleapta domnie a lui Radu cel Mare (1495-1508) –, ale cărei couri le vom întâlni peste secole, pictura de icoane ocupă un loc de cinste și, alături de *învățăături*, oglindește, poate mai elocvent decât alte genuri artistice, spiritul epocii. În această perioadă *umilți* zugravi se ridică la rangul de *pictori*, în înțelesul renascentist al cuvântului, prin calitatea artistică a operelor lor, prin varietatea iconografică și a simbolurilor ale căror purtătoare sunt, dar mai ales prin încărcătura de sentimente profund umane pe care ei au îndrăznit să le înfățișeze în icoane. Iar numărul relativ mare de icoane – aproape douăzeci și cinci – ne ajută să avem o privire de ansamblu mai completă asupra epocii.

Cele trei icoane cu dublă față de la Curtea de Argeș⁵², din opt câte au fost inițial, erau plasate, odinioară, între coloanele pronaosului supralărgit al Bisericii Episcopale, spre a delimita spațiul rezervat mormintelor. Dintre acestea, mai bine conservată este cea care-l înfățișează, pe o parte, pe *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul*, iar pe cealaltă parte pe *Cuviosul Alexe, Omul lui Dumnezeu, încadrat de Sfinți Varlaam și Ioasaf* (il. 19, 20, cat. 8), simbolizând se pare lupta împotriva otomanilor, atât prin rezistența pasivă reprezentată prin sfinți ierarhi⁵³ sau cuvioși și asceți, cât și prin cea activă, cu arma în mână, simbolizată de sfinți militari călări în acțiune ca *Sfântul Gheorghe* (il. 19), *Sfântul Dumitru* (il. 21) sau *Sfântul Teodor Tiron* (il. 22). În legătură cu aceste simboluri de natură politică, disimulate de imagini sacre, Emil Lazărescu spune: „Este evident deci că hieraticul și dinamicul n-au apărut doar întâmplător în cele două reprezentări, ci ele constituie modalități de expresie pe deplin stăpânite de către zugrav și anume în așa măsură, încât cu ajutorul lor el a voit și a reușit să-și accentueze mesajul...”⁵⁴ „Icoana de care ne-am ocupat apare ca o ilustrare a chipului de a privi lumea al vremii și a felului în care era concepută menirea voievodului, pe deplin corespunzătoare celor ce se desprind din întreaga politică a lui Neagoe, ca și din paginile *Învățăturilor*”⁵⁵.

Este momentul să subliniem, încă o dată, că nimic nu se făcea la întâmplare, că numeroasele teme și cicluri iconografice aveau și o explicație anume, adesea uitată în timp, pe care noi trebuie câteodată s-o redescoperim. Astfel, icoana dublă față *Sfântul Gheorghe și Alexe, Omul lui Dumnezeu, cu Sfinți Varlaam și Ioasaf*, în afara semnificației ei de program de luptă antiotomană, mai este legată și de sentimentele pe care le avea Neagoe Basarab față de doi dintre marii demnitari ai curții sale, care s-au călugărit sub numele de Varlaam și Ioasaf, cărora le închină pagini emoționante în *Învățăturile* sale. În *Cuvânt de învățătură al bunului creștin domn Neagoe Voievod, Domnul Ungrovlăbiei, către 2 slugi credincioase ale sale și dragi, carele se lepădară de lume și se dederă*



17. *Haos Pantocrator*
sfârșitul sec. XV - începutul sec. XVI
Muzeul Național de Artă al Romaniei
București

18. *Măica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
sfârșitul sec. XV - începutul sec. XVI
Palatul Episcopal din Râmnicu Vâlcea
(jud. Vâlcea)



19-20 Icoană dubla față (cat. 8)
avers: Sfântul Alexei, Omul lui Dumnezeu,
între Sfinții Vasilie și Ioan
revers: Sfântul Gheorghe învingând balaurul
sec. XVI a doua decada
Muzeul Național de Artă al României
București

21 Sfântul Dumitru
sfârșitul sec. XV- începutul sec. XVI
Mănăstirea Cozia, Calimănești
(jud. Vâlcea)

22 Sfântul Teodor Tîrnă
sfârșitul sec. XV- începutul sec.
Mănăstirea Cozia
Calimănești
(jud. Vâlcea)

ieții călugărești, astfel li se adresează Neagoe: „Ție, fiul meu isafe, că eu fiul meu, aveam mult gând și cuget bun spre tine, să miluiesc și să te cinstesc, iar tu, fiul meu, ai părăsit cinstea mea, mila, și odihna. Drept aceea, Domnul Dumnezeu să-ți dea cinstea împărăția cerului și odihna cu cei ce au plăcut lui. Iară tu, fiul meu Varlaame, chielele domnii mele și cămara mea era în răinile tale; iară tu te lepădași de cheile mele și cămara mea o ai apusit. Drept aceea, să mi-ți deschiză Domnul Dumnezeu cămara erylui, și să mi-ți fie ușile deschise și neoprite, unde sunt vămile fricosate în văzduh”⁵⁶.

O altă icoană, la care se adaugă semnificații de natură laică de ata aceasta, pur umane, dramatice, care a atras atenția ercetătorilor încă din secolul trecut și despre care s-au scris umeroase și chiar frumoase pagini⁵⁷, este *Coborârea de pe cruce* (II. 23, 24, cat. 9). În afara exprimării suferinței și ramei umane, în această icoană, în care apare Despina purtând în rațe pe fiul ei Teodosie, mort, pictorul își permite – lucru emai pomenit –, prin dimensiunile îndureratei mame ce-și ține opilul mort în brațe și mai ales prin paralela compozițională și moțională, comparația între durerea umană, fie ea și princiară, și cea a Maicii Domnului ce-și plânge Fiul răstignit. Această ndrăzneală, într-o epocă pioasă, se poate explica numai prin străfunderea, și la noi, a unui suflu al Renașterii italiene⁵⁸.

Cunoscuta *Raclă a Sfântului Nifon* de la Mănăstirea Dionisiu din Athos, donată de Neagoe Basarab, având pictate pe nteriorul capacului figura sfântului și, respectiv, cea a voievodului muntean, intră și ea în categoria cutezanțelor epocii, date fiind proporțiile aproape egale ale sfântului cu cele ale donatorului⁵⁹.

Însă *îndrăznețile* în raport cu tradiția și iconografia nu s-au imitat la atât. În câteva icoane, denumite *de familie*, ale lui Neagoe Basarab, portretele donatorilor apar nu pe ramă, ci chiar în câmpul icoanelor. Astfel, în afara *Coborârii de pe Cruce*, despre care s-a pomenit mai sus, portretele de donatori apar în câmpul icoanei atât în cea a *Sfântului Nicolae* (II. 25-27, cat. 10)⁶⁰, cât și în cea a sfinților naționali sârbi *Stimeon și Sava* (II. 28-30, cat. 11)⁶¹. Aceasta din urmă este realizată imediat după moartea lui Neagoe Basarab, deci prin anii 1522-1523, dacă se ține seama de personajele reprezentate în partea inferioară a icoanei și hainele de doliu ale Despinei, de un talent zugrav autohton scollit la un atelier de tradiție bizantină, chiar conform părerii unor specialiști iugoslavi, și nu de un pictor sârb⁶².

Icoana care îl reprezintă pe Sfântul Nicolae, pe fondul sacosului căruia se desprind, în stânga, figurile lui Neagoe Basarab cu fiii săi, Theodosie, Petru și Ioan, iar în dreapta Despina Doamna cu Stana și Roxanda, se poate data cu anii 1517-1518, datare confirmată de lipsa fiicei mezine, Anghelaca, decedată la data pictării icoanei. Precizarea datei este cu atât mai importantă cu cât anul executării icoanei a fost acceptat mecanic, cu toate că a fost scris cu alb la o „meremetisire” de la începutul secolului al XIX-lea și indică, în cifre arabe, anul 1517 al erei noastre și nu cel de la facerea lumii, cum se obișnuia în epocă⁶³.

Reprezentarea donatorilor chiar în câmpul icoanei și nu pe rama ei este un fapt rar întâlnit în pictura bizantină și în cea post-bizantină, iar atunci când o întâlnim este mai mult sau mai puțin



23 *Coborârea de pe cruce* (cat. 9)
cca 1522
Muzeul Național de Artă al României
București



24 *Coborârea de pe cruce*
detaliu: Doamna Despina-Milfta



25 Sfântul Nicolae (cat. 10)
1517-1518
Muzeul Național de Artă al Romaniei
București

26 Sfântul Nicolae
detaliu: Neagoe Basarab cu fii săi,
Teodosie, Petru și Ioan

27 Sfântul Nicolae
detaliu: Doamna Despina Milita cu
Stana și Roxanda

28 Sfântii Simeon și Sava (cat. 11)
cca 1522
Muzeul Național de Artă al Romaniei
București

29 Sfântii Simeon și Sava
detaliu: Doamna Despina Milita

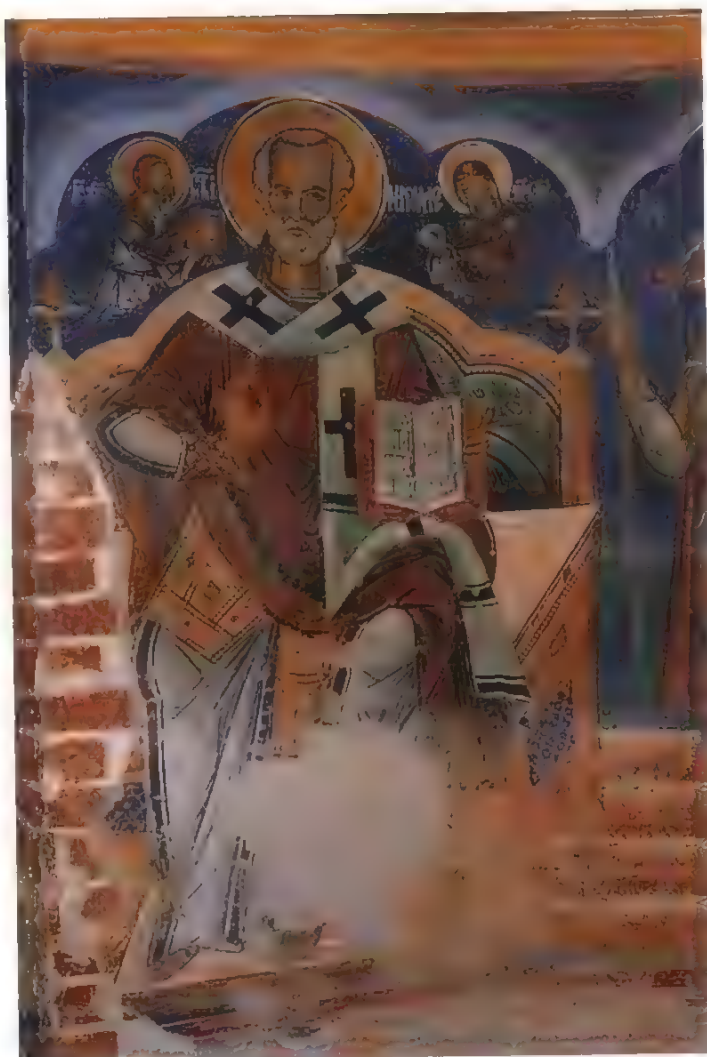
30 Sfântii Simeon și Sava (cat. 11)
detaliu: Fiicele lui Neagoe Basarab
Stana și Roxanda

legată de arta occidentală, unde în această epocă, sub influența Renașterii, au fost reconsiderate figura, rolul și importanța omului în societate, în artă și chiar fața de divinitate. Analogiile cele mai grăitoare le putem face cu pictura de icoane din Cipru, unde, sub dominația franceză și venețiană și sub influența artei occidentale, apar în secolul al XVI-lea, înainte de ocuparea insulei în 1571 de către turci, numeroase icoane cu donatori, de dimensiuni destul de mari, pictați chiar în câmpul icoanei, având însă îmbrăcămintea de modă apuseană⁶⁴. Apropierile de concepție între icoana *Sfântului Nicolae cu donatori*, a lui Neagoe Basarab, și icoana cipriotă ce reprezintă același sfânt, datată cu secolul al XVI-lea⁶⁵, merg până acolo încât s-ar putea presupune că au fost executate de meșteri formați la aceeași școală. În aceeași ordine de idei, este surprinzătoare asemănarea icoanei de care ne ocupăm cu figura Sfântului Nicolae din pictura murală ce se află în absida sudică a Bisericii Mănăstirii Probota (jud. Suceava) (II. 31), fapt ce ne-ar permite să presupunem existența în Țările Române a unui atelier de zugravi de influență cipriotă. Însă informațiile în această privință lipsesc încă și ar fi o îndrăzneală prea mare să se susțină, deocamdată, o asemenea ipoteză.

Dacă analogiile, despre care s-a pomenit, sunt interesante pentru stabilirea ariei contactelor, a orizontului epocii lui Neagoe Basarab, semnificația apariției donatorilor de mari dimensiuni chiar în câmpul icoanei este tot atât de importantă pentru pictura noastră de icoane.

O privire de ansamblu asupra istoriei zbuciumate a Țării Românești ne permite să constatăm că fenomenul apariției portretelor de donatori în pictura de icoane, în contextul concepțiilor lumii ortodoxe din sud-estul Europei, este legat de o anumită conjunctură social-politică, de un anumit aspect din trecutul poporului nostru. Anticipând, observăm că volevozi ca Neagoe Basarab (1512-1521), Matei Basarab (1632-1654), Mihnea al III-lea (1658-1659) sau Constantin Brâncoveanu (1688-1714), personalități diferite, dominând în epoci diferite, dar având totuși o trăsătură comună – lupta pentru ființa națională –, au recurs la portretul de donator în câmpul icoanei. Fiecare în felul său, în funcție de împrejurările politice și personalitate, cu sabia, cu cuvântul, prin politică, prin cultură sau prin toate laolaltă au apărut în clipe de grea cumpănă integritatea națională, fizică și spirituală, au militat pentru afirmarea ei.

Odată constatat acest fenomen și având în sprijin o manifestare asemănătoare din insula Cipru, care dădea ultimele bătălii în lupta inegală pentru independență sa în fața aceluiași dușman, ne apare ispititoare, și probabil nu departe de adevăr, afirmația că asemenea portrete de donatori au apărut în pictura de icoane tocmai în acele epoci, în timpul acelor domni care prin atitudinea și faptele lor au știut să mobilizeze în jurul lor poporul în lupta pentru un ideal național de neatârnamare și afirmare spirituală. Reprezentarea lor, în câmpul icoanelor sau la poalele crucii cu *Răstignirea*, poate fi interpretată drept o atitudine, un simbol cu profunde semnificații social-politice, care ne permite să pătrundem ceva mai adânc în cunoașterea felului de a gândi, simți și exprima al înaintașilor noștri⁶⁶.



41. *Sfântul Nicolae*
1542
pictură murală
naos, absida de sud
Biserica Mănăstirii Probota (jud. Suceava)



concepțiile ce au stat la temelia creației artistice. Ne referim la ansamblurile de picturi murale – pomenite deja în parte – din Mănăstirea Stănești (jud. Vâlcea) (1536), Bolnița Coziei (1542-1543), la cel al Mănăstirii Snagov (jud. Ilfov) (1563), la pictura din pronaosul Mănăstirii Tismana (jud. Mehedinți) (1564), la cea din Mănăstirea Bucovăi (jud. Dolj) (1574 în altar și naos și 1579-1589 în pronaos), precum și la cea care mai așteaptă să fie curățată, conservată și pusă în valoare la Caluiu (jud. Olt) (1593-1594)⁷⁴.

Studiul comparativ al icoanelor din această perioadă cu picturile murale mai sus amintite ne permite să remarcăm un anumit spirit, comun ambelor ramuri ale picturii, concretizat în proporțiile personajelor, în tratarea cutelor veșmintelor și în tipologie. Diferențele stilistice rezidă adesea numai în materialele și tehnica deosebite în care au fost executate. Se poate afirma că, în linii generale, pictura acestei epoci continuă în mod vădit pe aceea din perioada precedentă, schimbările ce survin fiind mai mult de ordin formal. Se observă acum o ușoară modificare a *canonului*, dimensiunile capului față de restul corpului fiind mai mici, mișcarea mai accentuată, dar adesea stângace, tratarea veșmintelor mai convențională și mai rigidă, monumentalitatea adesea diminuată și o expresie mai puțin viguroasă a personajelor. Aceste nuanțe noi, alături de o tratare mai puțin minuțioasă și rafinată a carnației și de schimbări în tipologia personajelor, ale căror trăsături se mărunțesc și și pierd din expresia severă, le întâlnim frecvent în icoanele timpului, constituind în linii mari o caracteristică.

În spiritul celor expuse mai sus, este necesar să prezentăm, sau să amintim numai, câteva icoane care jalonează, am putea spune, perioada amintită a veacului al XVI-lea. Astfel, o frumoasă icoană păstrată în Muzeul Mănăstirii Hurezi vine să completeze imaginea noastră asupra picturii de icoane din Țara Românească din prima jumătate a secolului al XVI-lea, având numeroase contingențe în concepție, viziune și realizare cu pictura murală din Bolnița Coziei (1542-1543). Ea îi reprezintă pe *Maica Domnului și pe Arhanghelul Mihail*, fiind de fapt un fragment din cinul *Deisis* al unei tâmpli din care nu ni s-au păstrat și alte piese (il. 35, cat. 13). De dimensiuni destul de reduse, cu toate că personajele sunt redată în picioare, este în concordanță cu ceea ce va fi fost o tâmplă în curs de amplificare spre una evoluată. Icoana este lucrată cu o deosebită acuratețe, vădind o accentuată înclinație spre fast, cu o punere în pagină care denotă un calcul strict în folosirea spațiului dat, cu o tipologie ce ne amintește pictura lui Dobromir Zugravul de la Curtea de Argeș, dar și icoanele din tâmpla de la Mănăstirea Krusedol (Iugoslavia), donate de Neagoe Basarab în jurul anului 1513 (il. 36). Fără a se ridica la înalta ținută artistică și spirituală a icoanei de la Domnești, prin grația mișcării și a gesturilor, autenticitatea sentimentului umanizat și prin coloritul său viu și cald în același timp, această operă se plasează printre acele exemplare care, prin intermediul limbajului plastic, exprimă cu plenitudine spiritul nou, de care s-a pătruns arta epocii⁷⁵.

În icoana *Isus Pantocrator* (il. 37, cat. 14)⁷⁶, din tâmpla Bisericii Mănăstirii Stănești-Lungești (jud. Vâlcea), datată printr-o inscripție de donație cu anul 7066 (1558-1559), aflăm o nouă viziune a picturii de icoane. Cu toate că mai păstrează din vechile tradiții unele trăsături, imaginea cedează din severitatea



35. *Maica Domnului și Arhanghelul Mihail*
(parte din *Deisis*) (cat. 13)
sec. XVI, prima jumătate
Muzeul Mănăstirii Hurezi
(jud. Vâlcea)

36. *Fragment de tâmplă*
sec. XVI
Biserica Mănăstirii Krusedol
Iugoslavia



statorului, iar măiestria figurii este diminuată, prin eleganțele, de o nouă concepție de a pune în pagină o semifi gură de blândete visătoare pe care îl degajă această interes omie ne duce cu gândul la icoanele moldovenești, mai cu se c la aceasta contribuie și nimbul în relief cu ornamente flo silizate ce înconjoară capul lui Iisus. Este primul nimb în reli pta științifică noastră – din pictura de icoane din Tara Române

O altă interesantă icoană din Tara Românească este aceea reprezentată pe *Arhanghelul Mihail* (Il. 38, cat. 15), c elă astăzi la Muzeul Mănăstirii Bistrița-Neamț și care, în pofida alor și a *luminărilor* neadevurate, constituie și astăzi o valor igeră de artă ce ne permite să urmărim evoluția pic turentenească. Se cunoaște documentar că a fost găsită în secolul al XVII-lea⁷⁷. Școlul Topolnița (ind. Mehedinți) și a fost datată cu secolul al XVII-lea⁷⁸. Școlul Topolnița, conform tradiției, a fost fonda turașorul Radu I (cca. 1577-cca. 1585)⁷⁹, sau, mai probabil, o erii Craiovești în secolul al XVI-lea și refăcut la mijlocul veac ul XVII-lea⁸⁰. Deci icoana putea face parte dintr-un ansamblu de pictură mai vechi de secolul al XVII-lea. În acest sens propor ionografia, stilul, factura și chiar suportul icoanei pledează pe datarea ei cu mijlocul veacului al XVI-lea. Dimensiunile ei ne pot să credem că a aparținut cinului de icoane împărătești din biserică de mari dimensiuni – poate chiar Mănăstirii Tismana. În mijlocul secolului al XVI-lea a fost supusă unor renovări și ref ec ansamblului de pictură murală și foarte probabil a picturii icoane din tâmplă. Este posibil și chiar probabil că datorită nenorocirilor s-a abătut asupra Tismanei – cum a fost de incendierea ei de către turci în anul 1788⁸¹ – o parte din obi sa li fost duse la Școlul Topolnița din apropiere, care era pe i supra și metoh al mării mănăstiri⁸². Cu toate că ico *Arhanghelul Mihail* păstrează încă din trăsăturile stilistice *Epocii lui Neagoe Basarab*, cum ar fi de pildă iconogr paginația, cromatică, costumul, imaginea nu reușește să imp ăm severitate, iar ovalul prelung și inexpressiv al capului de i porții mai mici o lipsește de vigoarea specifică a Arhistrateg ărilor cerești. Analogiile evidente între chipul din icoană și cel alitorilor din tablourile votive din bisericile mănăstirilor Sn: (1563) și Tismana (1564), realizate de Dobromir Zugravul lărgoviște sau – spre a nu fi confundat cu Dobromir zugravul i pictat elitoria lui Neagoe Basarab de la Curtea de Argeș – nur Dobromir cel Tânăr”, ispitesc pe cercetător să-i acorde ico acesai paternitate.

O deosebit de interesantă icoană este cea pe care, probab romenește Alexandru Odobescu în a sa povestire științii *Câteva ore la Snagov*, când, descriind îmbrăcămii ăpânitelor timpurilor trecute, spune că „Rada, fiica Barb comisul la 1565, dăruiește pentru icoana *Măicii Precurată* la Snagov o podoabă de cap femeiească...”⁸³. Probabil că icoan: tipul Glicophilusei – o variantă a Eleusei numită Telovanie – ăpână de la Mănăstirea Snagov (ind. Ilfov) (Il. 39, cat. 16 după sursa noastră prima de acest tip iconografic ce s-a păstr: în Tara Românească – cu toate că în Moldova secolului al XVI-lea Domnului Eleusa era destul de răspândită –, este ace icoan: care se găsește în vârstă. Alexandru Odobescu după





10. Sfântul Apostol Petru (cat. 17)
jumătatea sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București



41. Sfântul Apostol Marcu (cat. 18)
jumătatea sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București

document al timpului (1565). Deși, la o primă cercetare, e purtătoare a unor trăsături deosebite și pare creată într-o epocă anterioară, comparată cu pictura Bisericii Mănăstirii Snaș refăcută în anul 1563, și în special cu cea din pronaos, unde Ma Domnului apare în această ipostază, se observă unele analogii stilistice la care se adaugă frecvența tipului iconografic al Eleusei, care a preluat în acest ansamblu pictural locul obișnuitei Hodighitriei⁸; mai semnificativ este faptul că în *Acatistul Maicii Domnului* în icosul 24, închinat laudei Maicii Domnului, ce se ilustrează printr-o mare și solemnă procesiune a icoanei miraculoase *Hodighitriei* care a salvat Constantinopolul asediat de dușman la Snagov în locul acestui tip iconografic tradițional este pictura icoanei *Eleusei*. De altfel, în Țara Românească, începând cu secolul XIV-lea din pronaosul Cozei, cu excepția celei la Snagov, în icosul al 24-lea, din câte știm, este redată icoana *Hodighitriei*. Și, dacă nu tocmai din cauza cinstirii „icoanei vechi” ar fi introdus zugravul acest tip iconografic în pictura murală de la Snagov, credem că suntem îndreptățiți să atribuim icoanilor 1563-1565, nu numai datorită asemănărilor stilistice cu tura murală din această biserică, dar și cu cea din pronaosul Tismanei. Pe lângă aceste considerente nu este de neglijat faptul că s-a abordat tocmai în această perioadă tipul iconografic Glicophilusei, care pretindea prin subiectul său îndulcirea formelor și a expresiei. Este cazul ca în acest context să subliniem că icoana *Maicii Domnului Glicophilusa*, ce provine din Mănăstirea Snagov, cât și cea a lui *Isus Pantocrator*, din 1558-1559 de la Stănești-Lungești, de care ne-am ocupat cu puțin timp în urmă, poartă inscripții denominative în limba slavă – respectiv *Telovanie* și *Vsederjitel*.

După această icoană, care nu se încadrează întru totul în viziunea epocii, este necesar să abordăm o pereche de icoane muntești, *Apostolul Matei* (il. 40, cat. 17) și *Apostolul Marcu* (il. 41, cat. 18), deoarece și ele fac excepție de la regulă, subliniind încă o dată că nu se poate vorbi în artă, și ales în cea a icoanelor, de o strictă unitate stilistică și o evoluție liniară. Supunându-se greu unei datări mai strânse, deoarece toate păstrează monumentalitatea, vigoarea și strălucirea matică propriei icoanelor de la începuturile secolului al XVI-lea, realizarea plastică ale țin de o altă viziune. Tratatul viguros al desenului incisiv al formelor, trecerea bruscă de la umbra la lumină, rigiditatea și schematismul decorativ al veșmintelor le situează pe la începutul celei de a doua jumătăți a secolului.

După tradiție, aceste icoane erau considerate ca provenind din Moldova secolului al XVI-lea, și chiar autorul acestor rânduri, cu puțin timp în urmă, le-a publicat ca atare, de altfel ca și alți cercetători târzii⁸⁴. Studiarea lor mai atentă ne-a convins că nu au nicio legătură cu arta Moldovei, că sunt muntești, mai ales că s-a constatat proveniența lor din fosta colecție a colonelului Papazoglu, cunoscută din opere culese în peregrinările sale prin Țara Românească. Foarte probabil, ele au fost introduse în templul Bisericii Mânăstirii Bistrița-Vâlcea cu ocazia unei restaurări și înlocuirii a icoanelor degradate din tâmpla veche. Autorul lor a căutat, fără să reușească, să se apropie de icoanele vechiului *Deisis*, cum reiese din compoziția cu icoana *Apostolul Luca* despre care s-a vorbit mai înainte.



La Schitul Ciocanul de lângă Bughea de Jos (jud. Argeș), în naosul bisericii se află o lucrare cu totul ieșită din comun pentru pictura de icoane. Scena este realizată pe un suport de lemn dreptunghiular, ornat cu baghete, flori și semipalmete ce ne amintesc ușa Bisericii Mănăstirii Cotmeana, partea de jos a dreptunghiului, decupată în formă de trilob, presupunând coronamentul unei deschideri. Pe această formă ciudată de lemn sculptat, grunduit și aurit, este pictată scena *Isus Împăratul Gloriei* (il. 42, 43, cat. 19), cunoscută în arta occidentală sub denumirea de *Pietà*, cu toate că inscripția în slavonă indică *Coborârea de pe cruce*. Maica Domnului și Apostolul Ioan tânăr susțin corpul lui Iisus, iar doi arhangheli străjuiesc lateral scena centrală. După formă și conținutul iconografic, această lucrare nu putea să-și aibă locul decât în proscomidie. Și dacă în pictura murală această temă o întâlnim destul de frecvent în acest loc al altarului, în pictura de icoane, după știința noastră, mai există doar un exemplu în Moldova veacului al XVI-lea, dar deosebit ca detalii iconografice, asupra căruia ne vom opri la locul cuvenit. Din câte știm, *Pietà* de la Schitul Ciocanul nu a fost publicată și prin urmare nu avem posibilitatea să confruntăm părerea noastră cu a altora. Analizând iconografia, stilul, tratarea carnației în general și în special realizarea anatomică a corpului lui Iisus, la care se adaugă cromatică vie a ansamblului, această remarcabilă realizare artistică este databilă în a doua jumătate a secolului al XVI-lea (il. 43).

La Muzeul Patriarhiei de la Mănăstirea Antim se află mai multe icoane interesante, dintre care unele au fost sau vor fi analizate la momentul oportun, printre ele se află un frumos *Deisis* alcătuit din trei icoane: *Isus Pantocrator* tronând, *Maica Domnului cu Arhanghelul Mihail* și *Ioan Botezătorul cu Arhanghelul Gavril* (il. 44, cat. 20).



42. Isus Împăratul Gloriei (*Pietà*) (cat. 19)
sec. XVI, a doua jumătate
Biserica Schitulul Ciocanul
Bughea de Jos (jud. Argeș)

43. Isus Împăratul Gloriei
detaliu



inscripție cu anul 1615-1616⁸⁷, ce se afla în pronaosul Bisericii ostului Schit Brădet din județul Argeș (il. 48, cat. 23). Această operă semnificativă este importantă atât pentru faptul că face legătura între pictura secolului precedent și noile concepții ce încep replet să se afirme, ea fiind un descendent direct al icoanei *Iisus Pantocrator* de la Biserica fostei Mănăstiri Stănești-Lungești (il. 37) din jud. Vâlcea, executată în 1558-1559, despre care s-a vorbit mai sus, cât și pentru că este una dintre ultimele reprezentări iconografice ale Pantocratorului înfățișat până la brâu, în a doua umătate a secolului al XVII-lea generalizându-se reprezentarea lui pe tron. Un adevărat document, *Pantocratorul* de la Brădet ne vorbește despre măiestria artistică și știința meșteșugului la pictorul Stoica din Târgoviște, despre nivelul la care se afla școala de iconari din capitala Țării Românești și exigențele artistice ale clasei feudale din epocă. Din păcate, la o ultimă „restaurare” rama icoanei a fost vopsită cu un negru intens, neîntâlnit în epocă, ce alterează imaginea.

Tot în Biserica fostului Schit Brădet se afla icoana *Înălțarea*, considerată a fi pereche cu *Pantocratorul* lui Stoica Zugravul⁸⁸. După părerea noastră, ea nu poate fi datată mai devreme de jumătatea veacului al XVII-lea, judecând după caracteristicile ei tehnice, prepararea suportului, traversele, relieful ramei, prepararea grundului și a foiței de aur, dar și după prezența unor influențe ale artei populare. Ne-am oprit atenția asupra acestei icoane deoarece surprindem, în realizarea ei, unele aspecte ca: renunțarea la eleganta alungire a figurilor, folosirea unor culori mai dense, mai acoperitoare în redarea carnației, ce permit urmărirea pensulației, precum și o expresie mai frustă a fețelor, trăsături pe care le vom întâlni frecvent în operele iconarilor de după Matei Basarab.

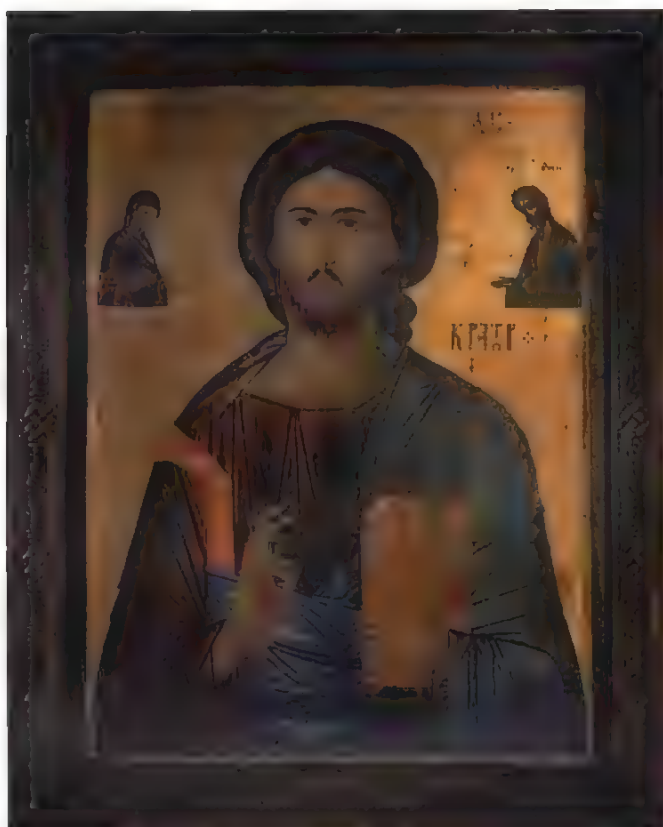
Revenind la perioada de cumpănă între veacurile al XVI-lea și al XVII-lea, remarcăm existența a patru icoane reprezentând același tip iconografic al Eleusei, realizate într-o manieră apropiată, dar diferite ca nuanță plastică și expresivitate. Ne referim la *Maica Domnului* (il. 49) din Biserica fostei Mănăstiri Stănești-Lungești (jud. Vâlcea), executată de Andrei Zugravul, despre care s-a pomenit mai sus, la cea din Biserica din Bumbuiești (jud. Vâlcea), la cea din Biserica Albă din Târgoviște, precum și la cea de la Ruda-Bârsești (jud. Vâlcea).

Fără să fie nici cea mai veche dintre cele patru și nici cea mai realizată din punct de vedere artistic, fără îndoială interesul cel mai mare îl suscită icoana din Ruda-Bârsești (il. 50, cat. 24) datorită inscripției de donație cu aur și a faptului că poartă anul când a fost executată (1624-1625). Asemănătoare din punct de vedere tehnic cu icoana *Pantocratorului* de la Schitul Brădet, fapt ce ne permite să o atribuim unui atelier târgoviștean, monumentală icoană a *Maicii Domnului* din Ruda-Bârsești este încărcată de un sentiment de tragic lirism, la care a concurat și alegerea subiectului iconografic, pentru care probabil artistul avea o preferință. Numai astfel, și nu datorită necunoașterii iconografiei, putea să apară pe icoană inscripția „*Hodigbitria*”, a tipului iconografic solicitat probabil de comanditar, pe o variantă a *Eleusei*, denumită *Maica Domnului a Patimilor*. Este puțin probabil ca un artist cu aptitudinile și cunoștințele de care a dat dovadă pictorul în

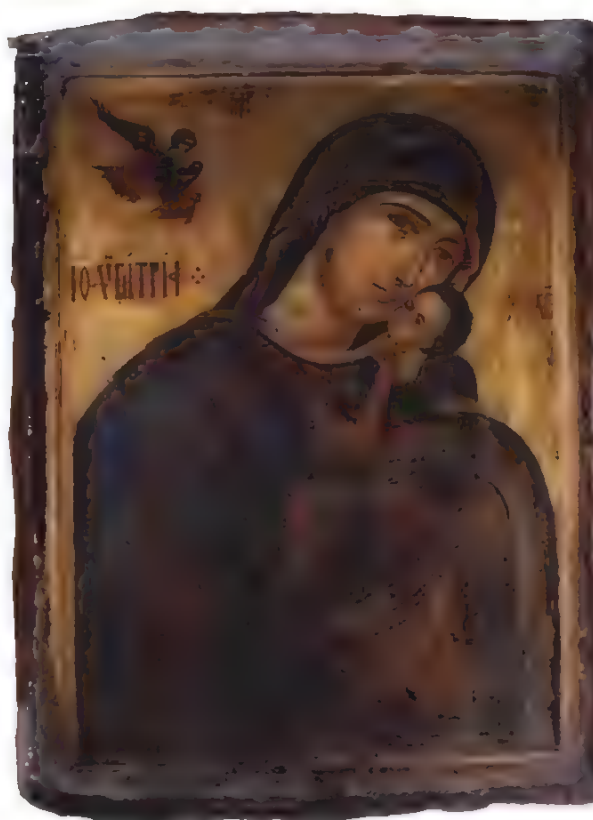


46. Soborul Sfinților Petru și Pavel (cat. 21)
încep. sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București

47. Iisus Pantocrator cu douăsprezece apostoli
(cat. 22)
sfârșitul sec. XVI începutul sec. XVII
Biserica Sfântul Gheorghe - „Domneasca”
Oțetele Mari (jud. Vâlcea)



48 *Isus Pantocrator* (cat. 23)
1615-1616
Zugravul Stoica din Târgoviste
Biserica Schitului Bradet
(jud. Argeş)



50 *Maica Domnului cu Pruncul - Eleusa* (cat. 24)
1624-1625
Biserica Sfinții Voievozi din Ruda-Bărești
Comuna Berciotu (jud. Vâlcea)



49 *Maica Domnului cu Pruncul - Eleusa*
sec. XVI-XVII
Andrei Zugravul
Biserica Mănăstiri Stănești
Comuna Lungesti (jud. Vâlcea)



51 *Maica Domnului cu Pruncul - Eleusa* (cat. 25)
sec. XVI-XVII
Palatul Episcopal
Râmnicu Vâlcea (jud. Vâlcea)

realizarea icoanei să comită o greșeală atât de gravă pentru epoca respectivă.

Importanța icoanei din Ruda-Bârsești nu constă numai în valoarea sa artistică și documentară, ci și în faptul că permite datarea prin analogii stilistice, iconografice și tehnice a celor trei remarcabile piese ale picturii vechi românești: *Maica Domnului Eleusa* din satul Bumbulești-Tara Loviștei⁸⁹ (il. 51, cat. 25), atrunsă de lirism și căldură, o impunătoare creație a picturii medievale românești de la sfârșitul secolului al XVI-lea sau începutul celui următor, precum și *Maica Domnului Eleusa* (il. 49) din Biserica fostei Mănăstiri Stănești-Lungești⁹⁰, semnată și aur de Andrei Zugravul, artist remarcabil, în a cărui operă se observă o puternică influență a picturii grecești. Tot influenței grecești, sau mai curând a *școlii italo-cretane*, îi datorăm și impresionanta icoană a *Maicii Domnului Eleusa* din Biserica Albă din Târgoviște, care îmbină fericit o cromatică sărbătorească și o expresie de melancolie⁹¹ (il. 52, 53, cat. 26).

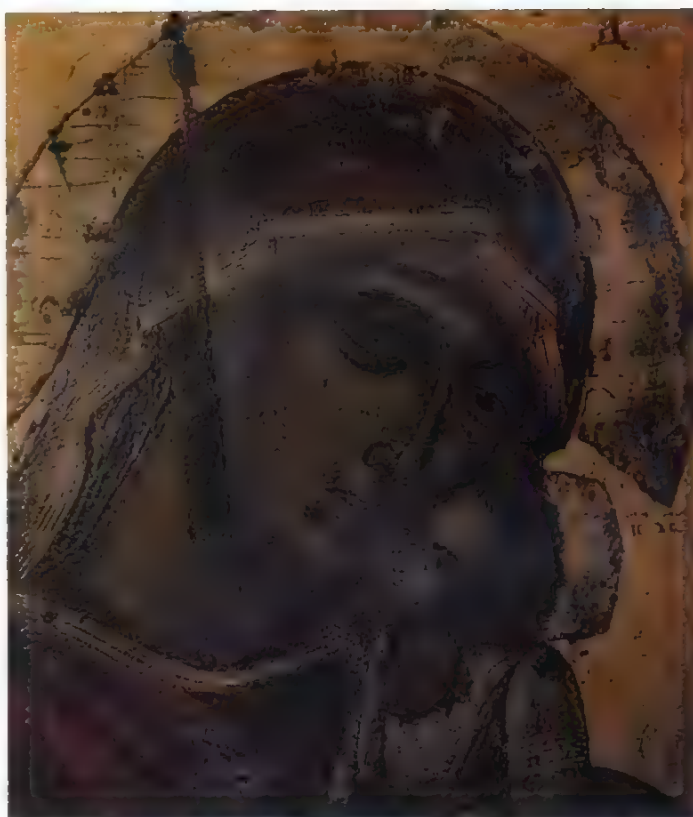
Înainte de a ne îndepărta de zonă, nu putem să nu semnalăm că și tâmpla de zid a aceleiași Biserici Sfinții Voievozi din Ruda-Bârsești, în afară de *Maica Domnului Eleusa*, de care ne-am ocupat, se află o altă icoană împărătească de un mare interes. Ne referim la *Iisus Pantocrator* tronând (il. 54) înconjurat de oisprezece apostoli, patru sfinți și încununat de un Iisus în Glorie, răzuit de doi arhangheli. Interesul și importanța acestei icoane constă în pregnantă influență a picturii moldovenești din secolele VI-XVII, ce se observă de la prima vedere, iar la o cercetare mai aprofundată se poate constata, după concepție, iconografie, tipologie și tehnica realizării, că este chiar opera unui zugrav moldovean care face parte din aceeași familie stilistică de icoane ca *Maica Domnului Eleusa* din Muzeul Mănăstirii Bistrița-Neamț (il. 175, cat. 98).

Semnificația prezenței unei icoane moldovenești în inima Țării românești, la cumpăna veacurilor al XVI-lea și al XVII-lea, necesită fi subliniată, explicându-se prin însăși istoria țării, prin funcțiile culturale ocupate de exponenții familiei Rudeanu, ctitorii bisericii, la urtea lui Mihai Viteazul (Teodosie Rudeanu, mare logofăt, a scris cronica oficială a domniei lui Mihai Viteazul, în prima parte a domniei acestuia, 1593-1597, și a lui Simion și Gavril Movilă).

În același context de confluențe artistice poate fi plasată, crem, interesanta icoană *Iisus Împărat și Mare Arhiereu* (il. 55, cat. 27), din Muzeul Național de Artă, care parcă ar fi oborât direct din pictura murală a absidei sudice a unei biserici. Ikonografia prin punerea în pagină, strălucitoare prin colorit, autorită și înălțării la o restaurare a stratului de verni original, are-i conferea o unitate cromatică mai potolită, icoana se apropie stilistic și tipologic de pictura Mănăstirii Bucovăț (jud. Dolj), urtând însă și amprenta unor înrâuriri moldovenești, prin expresia mai puțin severă a chipurilor, ornamentația florală în relief de se ramă și nimburi în relief. Inscriptiile făcute atât în limba slavonă (pe rotulusurile desfășurate ale intercesorilor), cât și în cea omână (textul Evangheliei ținută de Iisus), inscripția de donație acută cu litere de culoare albă, parțial distrusă, care permite, otusi, citirea numelui donatorului (Stadco sau Staico), precum și existența, odinioară, a numelui zugravului (azi dispărut, păstrându-se



52 *Maica Domnului cu Pruncul - Eleusa*
(cat. 26)
sec. XVI-XVII
Biserica Albă din Târgoviște
(jud. Dambovița)



53 *Maica Domnului cu Pruncul - Eleusa*
detaliu



51 *Isus Pantocrator tronând*
sec. XVI-XVII
Zugrav moldovean?
Biserica Sfântul Voievozi din Ruda Bârsești
(comuna Berciu, jud. Valcea)

55 *Isus Împărat și Mare Arhieru (cat. 27)*
sec. XVI-XVII
Muzeul Național de Artă al României
București

doar prescurtarea „zugr”), ne îndreptătesc, o dată mai mult, să c-
dem că această icoană a fost executată la sfârșitul secolului al XVI-
sau la începutul celui următor

Icoanele de tipul celor din Brădet, Ruda-Bârsești, Bumbui-
sau din Biserica Albă din Târgoviște, în care domină picturalul, c-
tinuă să apară în cinul icoanelor împărătești din tâmples înă-
acum mai răspândite, către mijlocul secolului al XVII-lea, însă.
evoluția lor, se simte din ce în ce mai pregnant o nouă viziune
care accentul cade pe decorativ. Din punct de vedere iconografic
renunță treptat la reprezentarea tradițională (semi-figură) a pri-
palelor personaje, acestea fiind înfățișate, din ce în ce mai c-
întregi, tronând în jiluri. În ceea ce privește iconografia lui Iisus
a Maicii Domnului, se trece din ce în ce mai frecvent de
ipostazele de *Pantocrator* și *Hodighitria* la acelea
Învățător sau *Împărat și Mare Arhieru*, pentru Iisus, și
Eleusa, a *Patimilor*, *Stăpâna Îngerilor* sau
Întrupării, pentru Maica Domnului, chiar dacă inscrip-
denominative sunt acelea ale vechilor înfățișări.

În ceea ce privește lunga și relativ liniștită domnie a lui M.
Basarab (1632-1654), voievodul gospodar care a știut, la nevoie
lupte cu sabia în mână pentru apărarea patriei sale, ea a însem-
pentru Țara Românească o perioadă de prosperitate și înflorin-
toate domeniile și poate pe drept să fie numită *Epoca lui Ma-
Basarab*. Privită din unghiul manifestărilor culturale și artist
limitarea *Epocii* numai la anii de domnie ai lui Matei Basarab
denatura adevărul istoric, ar restrânge semnificația apariției și
ignora continuitatea unor fenomene ce încep să se contu-
înainte de ea și care se vor manifesta cu vigoare și mai târ-
Analizând fenomenele cultural-artistice, putem considera
Epoca se prelungește până în deceniul al șaptelea al veac-
când moare Mitropolitul Ștefan I (+ 1668), susținător activ al
turii naționale, sau chiar până la urcarea în scaun a lui Șer-
Cantacuzino (1678), când începe o nouă etapă în evoluția a
muntenesti.

În această perioadă de aproximativ cincizeci de ani, în arta Ț-
Românești în general și în pictura de icoane în special, se pe-
fenomene deosebit de interesante, care ne vorbesc cu elocu-
despre noul din concepțiile și dinamica epocii, oglindind o altă
tudine a oamenilor față de realitate și artă, o schimbare și o lă-
a orizonturilor intelectuale și afective. Era firesc ca politica
intense legături politice, economice și culturale, promovată
Matei Basarab, secondat de Udriște Năsturel și de mitropoliții Ti-
și Ștefan I, care pune în relații – adesea strânse – țara și oam-
epocii cu realități atât de diferite ca cele din Transilvania, Ven-
Kiev, Constantinopol, Athos etc., să fi contribuit la receptarea c-
influențe, la apariția unor schimbări de viziune și în artă.

Analizând în ansamblu creația zugravilor din această ep-
observăm anumite diferențe în concepția realizării unor op-
separate sau ansambluri, iar atunci când încercăm să le grup-
după criterii stilistice și iconografice se impun trei mari categ-
în funcție de viziunea și tehnica în care au fost realizate, pe
le-am denumi convențional: *Tradițională*, *Novatoare*
Noua sinteză. Cunoscute fiind pericolele care decurg din clă-
cări, mai ales cele rigide, dorim să avertizăm că împărțirea pe

proponem are un caracter general, că unele opere sunt surtătoare a unor elemente care ar aparține formal și altui grup decât celui propus. Astfel, din *școala tradițională* fac parte icoane care continuă vechile concepții cu adaptările inerente a epocă, în *școala novatoare* se pot include atât acele opere care preiau unele elemente ale barocului kievlean manifestate prin decorarea în relief floral a fundalurilor, cât și influența artei occidentale postrenascentiste; *școala* care a promovat *noua sinteză* am putea-o defini printr-o îmbinare a expresivității, uneori dusă până la expresionism, cu decorativismul, care dau naștere unor opere noi, de un dramatism umanizat⁹². Pe lângă pictura care continuă vechile tradiții ilustrate poate cel mai bine de icoanele *Arhanghelul Mihail* de la Topolnița (il. 38), *Isus Pantocrator* de la Bistrița-Neamț (il. 69), *Maica Domnului cu Pruncul* și *Isus Pantocrator* de la Băjești (il. 76, 77), *îngerii* (il. 60) din friza tâmplei Schitului Crasna, precum și *Adormirea Maicii Domnului* de la Grămești (il. 72), această din urmă grecizantă, apare tot acum și o viziune decorativă pe care o putem lega de influența *barocului kievlean*, cu pete de culoare mai puțin valorate, cu ornamente vegetale în relief plat – viziune promovată de *atelierul domnesc*. Din această din urmă categorie fac parte icoanele *Sfântul Nicolae* (il. 68) și *Arhanghelul Mihail*, comandate de voievod și soția acestuia lui Stroe din Târgoviște, pentru ctitoria lor de la Arnota, sau icoanele împărătești donate de mitropolitul Ștefan I ctitoriei sale de la Balănești-Râmesci (Hurezi). Cel mai interesant și mai grăitor aspect al picturii epocii îl surprindem fie în ansamblurile în care sunt integrate lucrări ale celor două tendințe, cum ar fi, de exemplu, cazul tâmplei de la Crasna sau a celei de la Balănești-Râmesci (Hurezi), fie acolo unde găsim aceste tendințe îmbinate într-o singură icoană, așa cum ne apar în cele trei piese din cinul *Deists* din Biserica Stelea de la Târgoviște sau în icoanele împărătești de la Sâmburești (astăzi la Mănăstirea Clocociov).

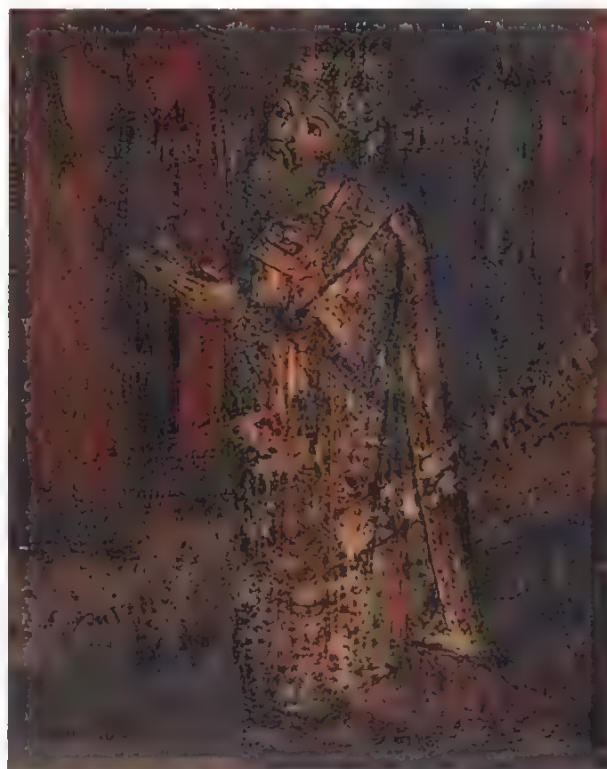
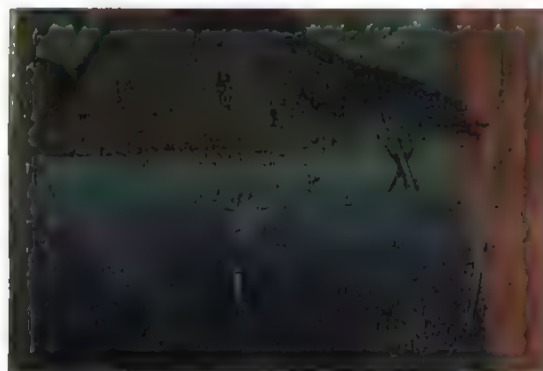
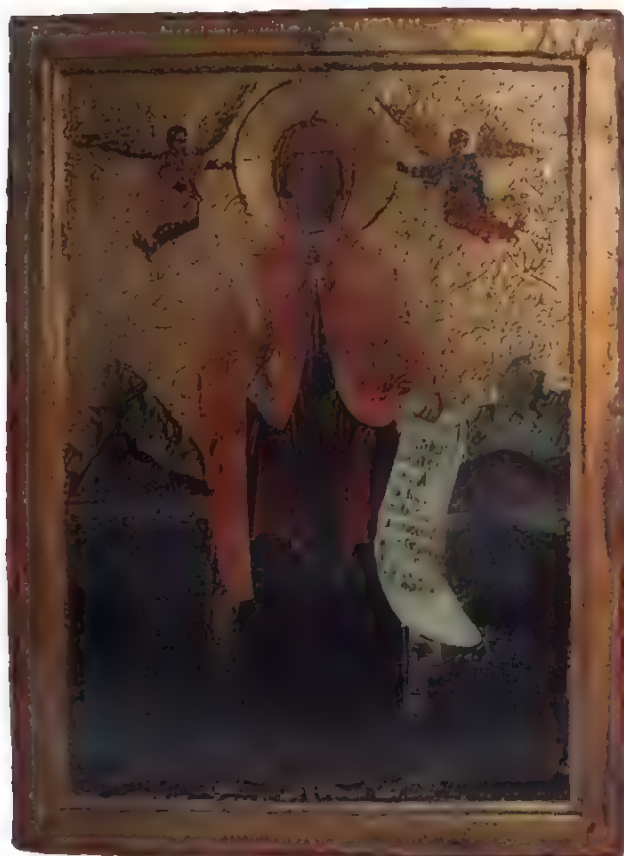
Este necesar să subliniem că acum, mai evident decât oricând, apar în pictura din Țara Românească influențe ale artei occidentale, care de cele mai multe ori se manifestă prin tendința *redării realiste*, pe linia artei postrenascentiste, a unor elemente tradiționale. Acest aspect poate fi exemplificat prin portretele donatorilor *Matei Basarab* și *mitropolitul Ștefan I* (il. 56) de la poalele crucii tâmplei din Schitul Crasna (jud. Gorj)⁹³ (il. 56-61, cat. 28), unde se încearcă cu succes depășirea unui *portret de aparat* și se tinde spre realizarea unor *portrete psihologice*, sau *Maica Domnului* din *Molenia* aceleiași tâmplei, care-și duce mâna într-un gest firesc la ochi pentru a-și șterge lacrimile, redată și ele (il. 57), precum și prin alte detalii din pictura de pe cruce. Uneori asistăm la o preluare mai directă a viziunii artei apusene, cum ar fi peisajul pe fondul căruia sunt redați donatorii de la baza crucii tâmplei Bisericii Duminica Tuturor Sfinților din Balănești-Râmesci (jud. Vâlcea)⁹⁴ (il. 62, cat. 29) sau mai ales peisajul din fundalul icoanei *Cuvioasa Paraschiva*, care provine de la aceeași biserică din Balănești-Râmesci (jud. Vâlcea) (il. 63-65, cat. 30) și se află astăzi la Muzeul Mănăstirii Hurezi⁹⁵.

92. Tâmpla Bisericii Schitulul Crasna (cat. 28)
detaliu de la baza crucii: *Matei Basarab* și
Mitropolitul Ștefan I
1651-1654
Biserica Schitulul Crasna (jud. Argeș)



57. detaliu din *Molenia*: *Maica Domnului*
58. detaliu din *Molenia*: *Sfântul Ioan Botezătorul*
59. detaliu: *Înger de la baza crucii*
60. detaliu: *Înger de pe brațul crucii*
61. detaliu: *Înger din medallion*

62. Tâmpla Bisericii din Balănești-Râmesci
(cat. 29)
detaliu: *Voievodul Mihnea al III-lea*
și *Mitropolitul Ștefan I*
1658-1659
Biserica Duminica Tuturor Sfinților
Balănești-Râmesci (jud. Vâlcea)



63 *Curioasa Paraschiva* (cat. 50)
mijlocul sec. XVII
Muzeul Manastirii Hurezi
(jud. Valcea)

64 *Curioasa Paraschiva*
detaliu
65 *Curioasa Paraschiva*
detaliu

66 *Duminica Tuturor Sfantilor* (cat. 51)
mijlocul sec. XVII
Biserica Duminica Tuturor Sfantilor
Balanesti-Ramesti (jud. Valcea)

67 *Duminica Tuturor Sfantilor*
detaliu Mitropolitul Stefan

Și, deoarece s-a vorbit mai sus de figurile donatorilor în pictura icoanelor, la care am putea-o adăuga și pe aceea a mitropolitului efan I de pe icoana de hram *Duminica tuturor sfinților* a isericii din Balănești-Râmnești (jud. Vâlcea) (il. 66-67, cat. 30). I ne întoarcem cu un veac în urmă, la *Epoca lui Neagoe Basarab*, și să ne amintim că și în acea perioadă, asemănătoare și multe privințe cu cea de care ne ocupăm acum, a apărut acest termen, de care s-a amintit la timpul său, datorat unor condiții social-politice deosebit de importante, având similitudini, firește cu nuanțe diferite, pe care le vom mai întâlni și în timpul domniei lui Constantin Brâncoveanu.

Dar să zăbovim puțin în fața unor opere din epocă, ce sunt atât de diferite, deși produse în aceeași vreme și destinate aceleiași societăți. Uneori deosebirile de viziune și realizare sunt atât de flagrante încât acceptăm cu greu că au fost create în aceeași epocă. Să comparăm, spre exemplu, icoanele *Sfântul Nicolae* (il. 68, cat. 32), donată de Matei Basarab și de doamna Elina Mănăstirii Rmota (jud. Vâlcea), și *Iisus Pantocrator* (il. 69, cat. 33) în Muzeul Mănăstirii Bistrița-Neamț, prima pictată de Stroe Zugravul în anii 1643-1644, a doua, de popa Vlaicu Zugravul tot „în zilele lui Matei Voievod”. Este interesant de relevat că același „popa Vlaicu Zugravul” a ilustrat cu miniaturi, în anul 1643, luxosul *Tetraevangelul de la Căldărușani*, aflat astăzi la Biblioteca Academiei Române⁹⁶.

În afara fondului conceput diferit – la prima, în relief floral plat, aurit, ce-i conferă un plus de aspect decorativ, la a doua, cu foiță tectă de aur, ce creează un spațiu neutru strălucitor și subliniază cu putere figura –, tipologia și realizarea sunt și ele diferite. Dacă icoana lui Nicolae coboară din pictura de influență rusă – să nu uităm legăturile lui Matei Basarab cu Kievul lui Petru Movilă – și este realizată prin tușe fine, mărunțite, cu indicarea accentuată a reliefulor feței, chipul rotunjit și umanizat al lui Iisus este redat prin procedee tradiționale, cu treceri lente și fine de la o nuanță la alta.

Îmbinarea diferitelor tendințe, surprinse în arta epocii de care ne ocupăm, o găsim și mai sugestivă la ceea ce a rămas din ansamblul monumental al tâmplei donată de Matei Basarab și mitropolitul Ștefan I Bisericii Sfântul Dumitru din Craiova, aflată astăzi la Schitul Crasna din județul Gorj. În afara figurii Maicii Domnului și a celei a lui Ioan Bogoslavul din *Moleni* (il. 57, 58), precum și a portretelor de donatori de la baza crucii (il. 56) – o strălucită realizare artistică –, redarea Răstignirii cu îngerii îndurerăți, ce strâng în cupe sângele Domnului, este și ea de inspirație occidentală (il. 59, 60). Dacă însă ne îndreptăm privirile asupra îngerilor din medalioanele tâmplei (il. 61), observăm că ei sunt concepuți în spiritul unor tradiții vechi de un secol și suntem tentați chiar să-i atribuim, la prima vedere, unei epoci anterioare. Diferențele nu se rezumă doar la concepție, le găsim și în realizarea tehnică. Astfel, față de *Moleni* se constată o mai mare acuratețe a desenului, o mai fină nuanțare a culorilor. Și numai tratarea mai uscată, un grafism mai accentuat și o efeminare a expresiei ne arată că sunt icoane de la mijlocul secolului al XVII-lea și nu opera unui pictor din veacul precedent.



68 *Sfântul Nicolae* (cat. 32)
1643-1644
Stroe Zugravul
Muzeul Național de Artă al României
București

69 *Iisus Pantocrator* (cat. 33)
mijlocul sec. XVII
Popa Vlaicu Zugravul
Muzeul Mănăstirii Bistrița
(jud. Neamț)



70 *Isus Pantocrator* (cat. 44)
mijlocul sec. XVII
Muzeul Brukenthal
Sibiu



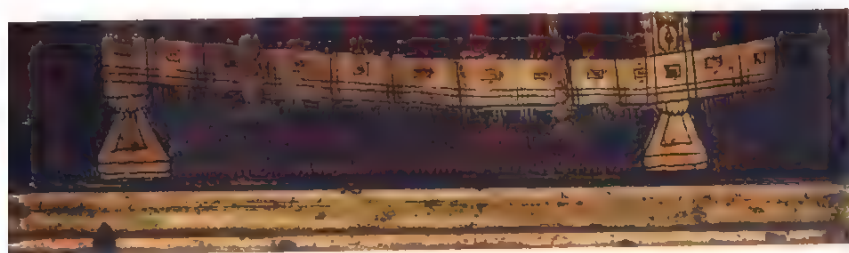
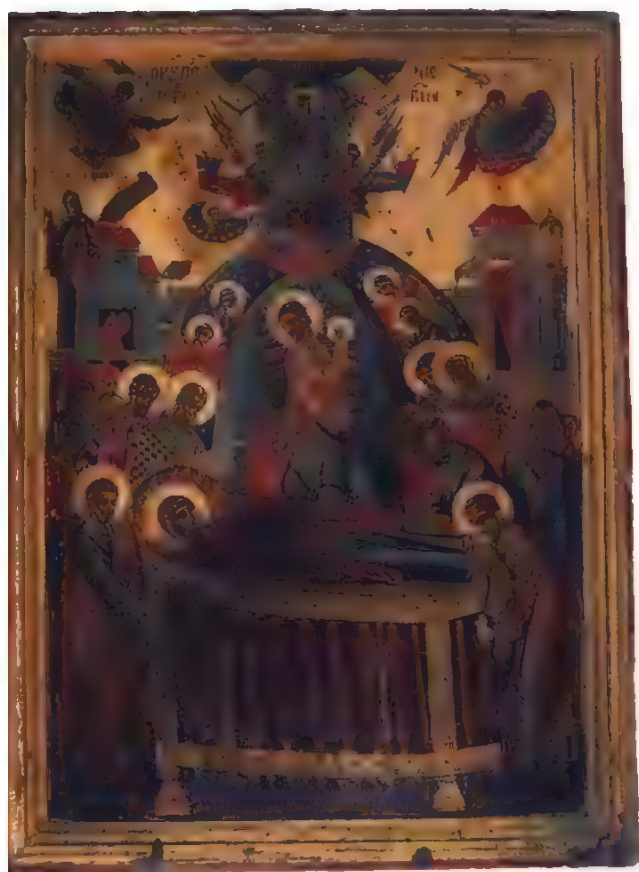
71 *Tâmpla Bisericii Sfântul Nicolae*
Hunedoara

Tot această epocă de efervescență cultural-artistică a dat naștere la opere care se impun prin monumentalitate și decorativ, uneori detrimentul acurateții finisării. Din această categorie fac parte icoanele împărătești din tâmpla Bisericii Sâmburești⁹⁷ (jud. Cluj) astăzi în Muzeul Mănăstirii Clocociov (jud. Olh), *II. Pantocrator* (il. 70, cat. 34), ce provine din Colecția Slătineanu, azi la Muzeul Brukenthal-Sibiu⁹⁸, sau icoana pomenită ce provine din tâmpla Bisericii Duminică Tuturor Sfinților din Balan-Râmănești (il. 63) (jud. Vâlcea) și se află astăzi în expunerea Muzeului Mănăstirii Hurezi.

Prezentarea chiar și în linii generale a icoanelor din *Epoca Matei Basarab* ar fi incompletă dacă nu s-ar aminti și monumentalele icoane împărătești din tâmpla Bisericii Sfântul Nicolae din Hunedoara⁹⁹, iconostas care prezintă în sine un deosebit interes, deoarece reproduce și perpetuează tradiția tâmplilor veștile în care numărul frizelor cu icoane este redus la numai două – a *icoanelor împărătești* și cea a *Deisisului* (il. 71). Diferite din punct de vedere al concepției și stilului, cu stare de conservare diferită, icoanele împărătești, aparținând penelului zugravilor Constantin și probabil Stan¹⁰⁰, sunt opere de înaltă ținută artistică și tehnică și, alături de cele din Biserica de lemn cu hram Adormirea Maicii Domnului, din Grămești (jud. Vâlcea), cînt mitropolitului Ștefan I, aduc o nouă și elocventă contribuție la cunoașterea și înțelegerea unei atât de complexe și interesante epoci din istoria Țării Românești.

Dintre cele patru icoane împărătești din tâmpla Bisericii Grămești, atrag atenția în mod deosebit icoana de hram (il. 73, cat. 35), care poartă inscripția de donație cu anul execuției (7174 = 1665-1666), și icoana *Sfinții Grigore Decapoliți și Mihail, episcop de Synnade* (il. 74, 75, cat. 36). Icoana *Adormirii Maicii Domnului*¹⁰¹ este interesantă nu numai datorită inscripției, ci și iconografiei complexe a subiectului precum și apariției lui Cosma Melodul, indicat printr-o inscripție greacă, în timp ce celelalte sunt în limba slavonă (titlul) și în limba română cu litere chirilice (cea de donație). Această îmbinare a inscripțiilor în cele trei limbi este extrem de semnificativă pentru epoca de care ne ocupăm, în care s-au produs mutații datorate deschiderii față de diferite influențe¹⁰². Acum, de fapt, se introduce limba română în tipăriturile vremii, însuși mitropolitul Ștefan I fiind primul traducător al *Crezului* în limba română.

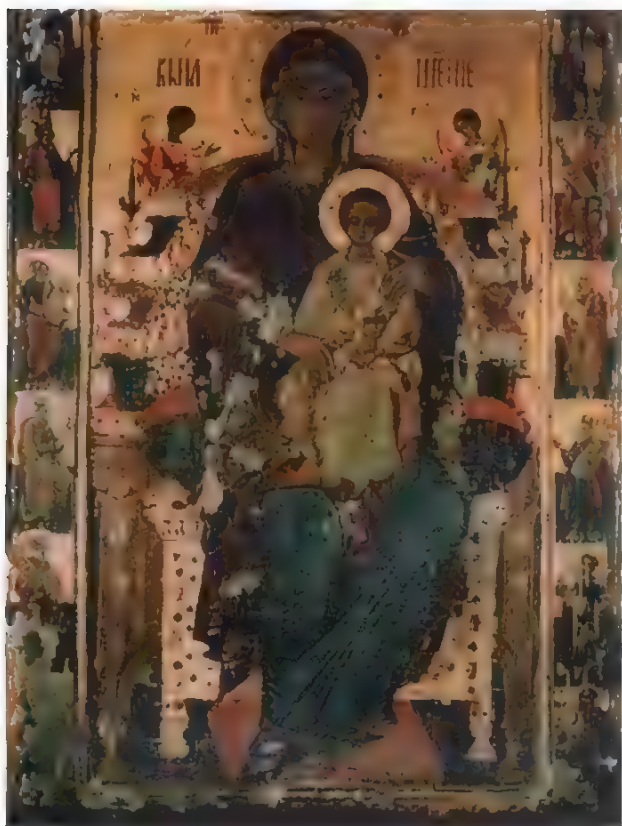
Figura donatorului, mitropolitul Ștefan I, se află pictată în colțul din stînga jos al icoanei *Sfinții Grigore Decapoliți și Mihail, episcop de Synnade* (astăzi într-o colecție particulară). Icoana fiind extrem de interesantă prin faptul că reprezintă doi sfinți ale căror moaște se găseau în imediată apropiere. După cum se știe, la Mănăstirea Bistrița-Vâlcea se află moaștele Sfântului Grigore Decapoliți, aduse încă din secolul al XV-lea de familia Craioveștilor, iar la Arnota, după cum ne informează Paul Alep¹⁰³, se află „mîna dreaptă a Sfântului Mihail episcop de Synnade, sfânt protector împotriva lacustelor”, donată Mănăstirii Matei Basarab. Ideea de a reuni într-o compoziție doi sfinți onc în zonă este cu atât mai semnificativă pentru epocă, cu cît o asemenea inovație, din cîte știm, este unică în iconografia românească, problema reprezentării, la începutul secolului al XVI-lea, a Sfânt



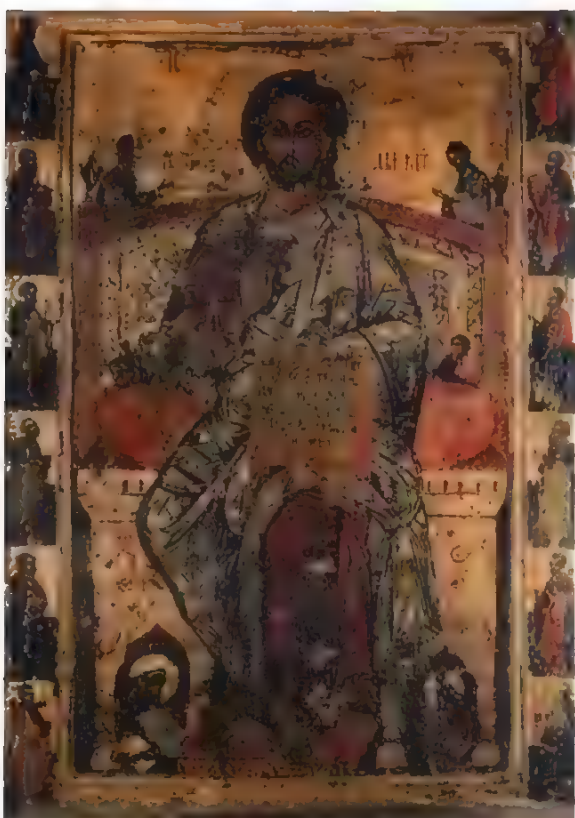
72. Adormirea Maicii Domnului (cat. 35)
1665-1666
Biserica de lemn, Adormirea Maicii Domnului
Grămești (jud. Vâlcea)
73. Adormirea Maicii Domnului
detaliu

74. Sfinții Grigore Decapoliții și Mihail,
episcop de Synnade (cat. 36)
1669
Colecție Particulară
Râmnicu Vâlcea

75. Sfinții Grigore Decapoliții și Mihail
episcop de Synnade
detaliu Mitropolia Ștefan I



76. *Maica Domnului cu Pruncul*
trondul
cca 1668
Tudoran Zugravul
Biserica din Băjești
Comuna Bălnesti (jud. Argeș)

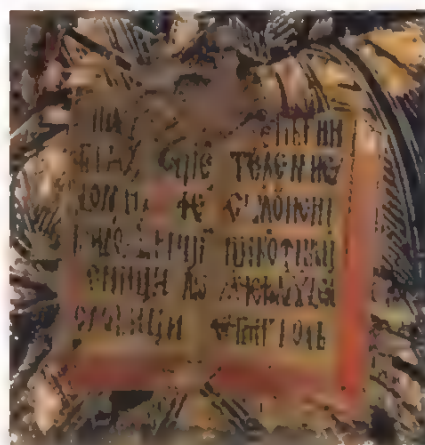


77. *Isus Pantocrator* (cat. 37)
cca 1668
Tudoran Zugravul
Biserica din Băjești
Comuna Bălnesti (jud. Argeș)

Nifon fiind de cu totul altă concepție și într-un alt context ico-
grafic. Este demn de subliniat că, în perioada de care ne ocupă
pictorii de icoane încep să-și semneze operele, numele lor apă-
uneori alături de cel al donatorului. Conștiința propriei valori ca
și artist este și ea semnificativă pentru epocă, și va evolua în se-
următor, când vom întâlni mulți mai multe icoane *semnate*.

O privire de ansamblu asupra picturii de icoane din epocă
permite să constatăm că aproximativ după anul 1660 întâlnim
ce în ce mai rar icoane cu fondul bogat ornamentat cu relief fi-
aurit, iar atunci când mai apare este folosit în special pentru i-
carea aureolelor sfinților. Acest lucru îl surprindem, în afara i-
opere de care ne-am ocupat, și la icoana *Maicii Domni*.
Nikopota din Schitul Fedeleșoiu (jud. Vâlcea), datată cu
1674¹⁰⁴, precum și la icoanele împărătești din Biserica Adorm
Maicii Domnului din Băjești (jud. Argeș) (il. 76, 77, cat. 37;
pictate în jurul anului 1668 de Tudoran Zugravul, autorul pictu-
murale din momentul respectiv.

Icoanele de la Băjești ne oferă prilejul să ne mai oprim as-
unui aspect pomenit deja în trecut, important nu numai pentru
tura de icoane, dar și pentru cultura și spiritul întregii epoci
referim la introducerea și înrădăcinarea limbii române în cult
scrierile bisericești, dominate net, până de curând, de limba gr-
și, în special, de cea slavonă. Dacă la icoanele secolelor preced
nu am întâlnit inscripții românești – ne referim la cele din cod-
rile sau rotulusurile desfășurate cu texte canonice –, majoritate,
fiind în limba slavonă, începând cu veacul al XVII-lea, mai întâi
timiditate, iar apoi din ce în ce mai frecvent, apar aceste text
limba română, scrise cu caractere chirilice, cum ar fi, de exem-
pe evanghelia deschisă pe care o ține *Isus Pantocrator* d
Biserica din Băjești (il. 78), cu textul îngrijit caligrafiat
Evanghelia lui Matei (25, 34). Asistăm, prin urmare, la
pictura de icoane la oglindirea afirmării limbii române, în
epocă în care mitropolitul Ștefan I traduce în limba română
tipărește *Îndreptarea legii*, Udriște Năsturel rom-
Varlaam și Ioasaf și se pregătește terenul pentru capodop-
ce va fi *Biblia lui Șerban Cantacuzino*.



78. *Isus Pantocrator*
detaliu

Perioada de frământări launtrice și intervențiile din afară în reble" țării, adesea brutale, încă de la sfârșitul vieții lui Matei Basarab († 1654) și până la urcarea pe scaun a lui Șerban Cantacuzino (1678), nu au fost prielnice desfășurării vieții culturale în Țara Românească, ea continuând să se hrănească din cuceririle nărilor de relativă liniște și să le perpetueze.

O nouă etapă în pictura de icoane din Țara Românească începe în perioada domniei lui Șerban Cantacuzino (1678-1688). Acum se recheagă o concepție și o viziune nouă sub zodia lumii grecești, are, o dată cu transformările impuse de evoluția istorică și cea a sediului artistic, vor aduce și modificări formale, unele caracteristici esențiale păstrându-se chiar până către începutul secolului al IX-lea. Grefarea pe arta tradițională a unor influențe athonite, lături de cele occidentale, va duce la apariția unei noi sinteze în piritul epocii.

Influența grecească sau italo-cretană, care pătrunde la noi cu eosebire prin intermediul Athosului, se face simțită, cu diferite intensități, pe tot parcursul evoluției icoanei românești, în funcție de uctuațiile politice din această parte a Europei legate de pozițiile omniei. Bisericii și boierimii. Scurtele și zbuciumatele domnii care u urmat aceleia a lui Matei Basarab aduc în scaun domni de origine, au numai de educație, grecească, domni care, împreună cu antu-ajul lor, facilitează infiltrarea artei grecești în Țara Românească. datorită acestor împrejurări de ordin istoric, pătrund în arta conarilor munteni unele influențe, dintre care vom aminti pe cele rivind tipologia personajelor, tratarea mai *naturalistă* a amăției, ornamentica grafică și înclinația spre fast, preluate de arta thonită din cea postrenascentistă apuseană încă de la începutul ecolului al XVII-lea. Aceste influențe pătrund în arta noastră nu numai prin intermediul Athosului, ci și direct, datorită legăturilor lin ce în ce mai frecvente și mai strânse cu Transilvania, Italia și ustria. În asemenea împrejurări este foarte greu de stabilit, în sta- liul actual al cercetărilor, pe ce anume cale a pătruns mai intens în rta iconarilor munteni, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, in element sau altul ce-și au obârșia în arta Renașterii sau a barocului.

La icoanele create în această lungă perioadă se poate urmări o nelinație spre ilustrativ, spre narativ și o accentuare a mișcării, o xpresie mai liberă a gesturilor și fizionomiilor, tratate într-un spirit mai realist, o predilecție pentru folosirea abundență a aurului, nu numai pentru fonduri, ci și în decorație și costum, întrebuintarea pe scară largă a ornamentului vegetal de inspirație barocă.

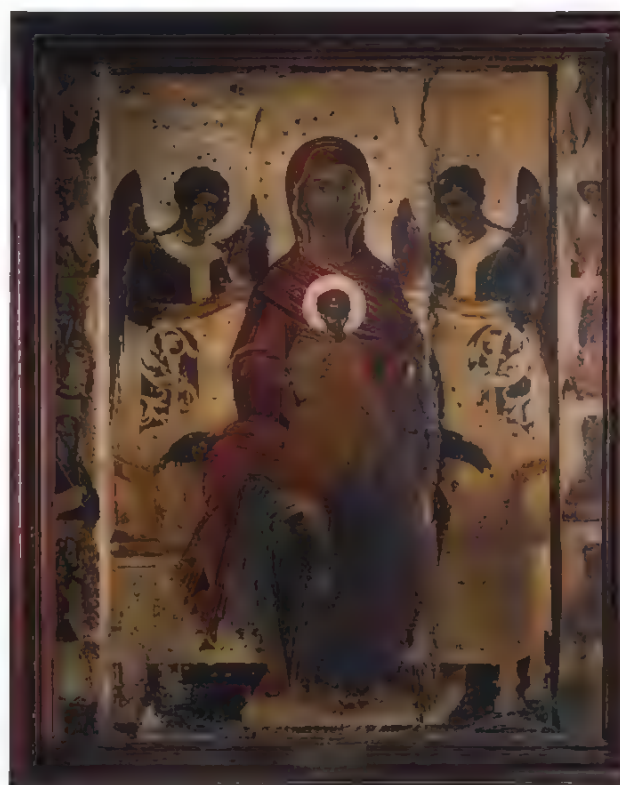
Aceste trăsături generale, la început mai reținute, adoptate cu in sever simț al măsurii, ajung la deplina înflorire în timpul dom- iei lui Constantin Brâncoveanu (1688-1714).

Cele patru icoane împărătești de la Mănăstirea Aninoasa (jud. Argeș), dintre care două – *Isus Pantocrator* și *Sfântul Nicolae* – se află în pronaosul bisericii respective pentru care au ost comandate, iar alte două – *Maica Domnului cu Pruncul* și *Sfântul Gheorghe tronând* (il. 79) – în Biserica Kretzulescu din București, oglindesc destul de bine tendințele acestui început de epocă, marcată de domnia lui Șerban Cantacuzino. Realizate în jurul anului 1678 (biserica a fost termi- nată, conform pisaniei, în anul 1677), icoanele de la Aninoasa



79 Sfântul Gheorghe tronând
cca 1678
Biserica Kretzulescu
București

80 Sfântul Nicolae (cat. 48)
sec. XVII, ultimul sfert
Palatul Episcopal
Râmnicu Vâlcea (jud. Vâlcea)



81 *Isus Împărat și Mare Arhieru* (cat. 39)
cca 1685
Biserica Mănăstirii Bistrița
(jud. Vâlcea)

82 *Isus Împărat și Mare Arhieru*
detaliu

83 *Măica Domnului cu Pruncul - Nîkropoda*
(cat. 40) cca 1685
Biserica Mănăstirii Bistrița
(jud. Vâlcea)

84 *Măica Domnului cu Pruncul - Nîkropoda*
detaliu

oferă prilejul să deslușim că zugravii lor, în afara stăpânirii unei iestrii și tehnici deosebite, reiau firul tradițiilor din secolele anterioare, abordând o reprezentare mai severă a personajelor a căror vlogie, în special la *Sfântul Gheorghe*, este influențată de a greacă.

Un alt grup de trei icoane împărătești executate în jurul anului 1633, când viitorul domn Constantin Brâncoveanu, pe atunci mare ltar, repară și înzestrează Biserica Mănăstirii Bistrița-Vâlcea, vine ilustreze arta vremii. Una dintre icoane – *Sfântul Nicolae* (il. 80, cat. 38) – astăzi transferată de la Mănăstirea Arnota la latul Episcopal din Râmnicu Vâlcea, iar celelalte două – *Iisus împărat și Mare Arhiereu* (il. 81, 82, cat. 39) și *Maica Domnului Nikopoia* (il. 83, 84, cat. 40) – se afla în onasul bisericii căreia i-au fost destinate. Cu toate că ultimele uă icoane au fost „spălate” de o mână binevoitoare, dar igno-ntă, ceea ce a dus la pierderea unor însemnate porțiuni din strarile peliculei de culoare, se poate afirma și astăzi că avem de a-ze cu două opere de o însemnată valoare artistică și un necontestat teres istoric. De dimensiuni impresionante, de o realizare tehnică le-a permis să reziste nu numai vremii, ci și iresponsabilității nenești, cele două icoane ne oferă prilejul de a urmări așevarea ii concepții în pictura de icoane. Iconografia lui *Iisus Împărat Mare Arhiereu* și cea a *Maicii Domnului Nikopoia* nt teme iconografice vechi, dar aici le aflăm într-un context nou. us, în afara de intercesori, mai este flancat de doisprezece apos- li, iar Maica Domnului, în afara îngerilor, de doisprezece profeți esianici – reminiscențe ale veacurilor trecute, pe care le vom tâlni în viitor doar sporadic. Jilțurile pe care tronează maiestuos sus și Maica Domnului nu au fost niciodată atât de bogat orna-entate, iar veșmintele principalelor personaje atât de fastuoase, cu ilturul bicefal cantacuzin „brodat” pe sacosul lui Iisus. Chipurile astere sunt mai hieratice, mai puțin expresive decât cele cu care e-am obișnuit în epoca anterioară și pe care le vom întâlni destul e rar în cea următoare.



85. *Sfântul Procopie*
(1691)
Constantinos Zugravul ?
Biserica Mare a Mănăstirii Hurezi
(jud. Vâlcea)



86. *Sfinții Constantin și Elena* (cat. 41)
cca 1697
Constantinos Zugravul ?
Paradisul Nasterii Maicii Domnului
Mănăstirea Hurezi
(jud. Vâlcea)

87. *Sfinții Constantin și Elena* (cat. 41)
detaliu. Donatori



88. *Maica Domnului cu Pruncul tronând*
1692
Părvu Mutu
Biserica Trei Ierarhi
Filipești de Pădure (jud. Prahova)

89. *Isus Pantocrator tronând (cat. 12)*
1692
Părvu Mutu
Biserica Trei Ierarhi
Filipești de Pădure (jud. Prahova)

Vorbind despre pictura din perioada domniei lui Șer Cantacuzino (1678-1688) ar putea părea inexplicabil de ce abordăm și frumoasele icoane din tâmpla fostei Biserici de Cotroceni, aflate după dărâmarea sa la Muzeul Național de Artă. Studiindu-le cu atenție, și după restaurarea lor, am ajuns la concluzia că ele aparțin penelului unui pictor grec, poate de formă athonită, de curând venit în Țara Românească și care nu a preluat nimic din tradițiile și spiritul artei locale. Aceste trăsături sunt evidente la icoanele împărătești, și ele au determinat autorul să le includă în catalog.

Marele șantier de la Mănăstirea Hurezi (jud. Vâlcea), cu sîrurile sale (1690-1703), a devenit o adevărată școală de artă pentru *Epoca Brâncovenească* și, alături de ctitoriile marilor boieri Cantacuzini, va constitui acea piatră de temelie care va unitate *stilului brâncovenesc*.

Epoca este dominată nu atât de personalități, în sens renascentist, cât de numeroșii zugrăvi ieșiți din atelierul celor doi însemnați pictori ai vremii: Constantinos și Părvu Mutu. Primul, grec de origine, naturalizat, semnează „Constantinos din Țara Românească” și conduce atelierul de pictură de la Mănăstirea Hurezi; al doilea, muscelan, cu stadiu de ucenicie făcut în atelierul din București, pe la 1702, semna un act: „Părvul dascălul zugravului”¹⁰⁵.

Lui Constantinos i se atribuie icoana de hram, din tîmpla Bisericii Doamnei din București (cca 1683), *Prezentarea Templu*¹⁰⁶. Cu mai multă probabilitate îi sunt atribuite cele două perechi de icoane împărătești - *Isus Pantocrator* și *Maica Domnului cu Pruncul*, *Constantin și Elena Sfântii Procopie* (il. 85) - din tîmpla Bisericii mari a Măntuirii Hurezi, dintre care patru sunt fixate în tîmplă (1694), iar patru expuse în Muzeul Mănăstiresc, precum și icoanele împărătești din tîmpla paraclisului de deasupra trapezei mănăstirii, dintre care remarcăm în mod deosebit icoana *Sfinții Constantin și Elena* (il. 86, 87, cat. 41) ce are zugrăvită, la baza crucii care o susțin Sfinții Împărați, familia voievodului cîtor (il. 87)¹. Prin realizarea lor strălucită, ele ne oferă posibilitatea de a surprinde o notă deosebită, aceea de concepție și realizare pe care putem atribui atât lui Constantinos însuși, cât și unor elevi apropiați viziunii sale, cu influențe grecești.

Acest grup de icoane - căruia îi putem alătura unele din tîmpla Schitului Surpatele (jud. Vâlcea), ale cărei picturi murale și, probabil, unele icoane, au fost realizate în anul 1706 de zugravii Ioan Andrei, Hranite și Ștefan, dintre care se remarcă *Cina de la Mamuri*, prin ținuta sa sobră, precum și altele - se distinge de celelalte din epocă prin tratamentul cernelor în brunuri arse, prin trăsături mai severe ale chipurilor, prin tipologia de origine grecească, prin blicuri mai accentuate.

Lui Părvu Mutu, autorul a numeroase ansambluri de picturi murale, i se atribuie, cu mai multă sau mai puțină temeinicie, și multe icoane. Fără a avea intenția de a analiza aici critic toate icoanele ce-i sunt atribuite, este necesar să amintim că opera ce-i atribuie cel mai frecvent, începînd cu Nicolae Iorga¹⁰⁸ și terminînd cu Vasile Drăguț¹⁰⁹, de altfel fără nici un argument¹¹⁰, este *Cina de la Mamuri* din Muzeul Măntuirii Sinaia (jud. Prahova).

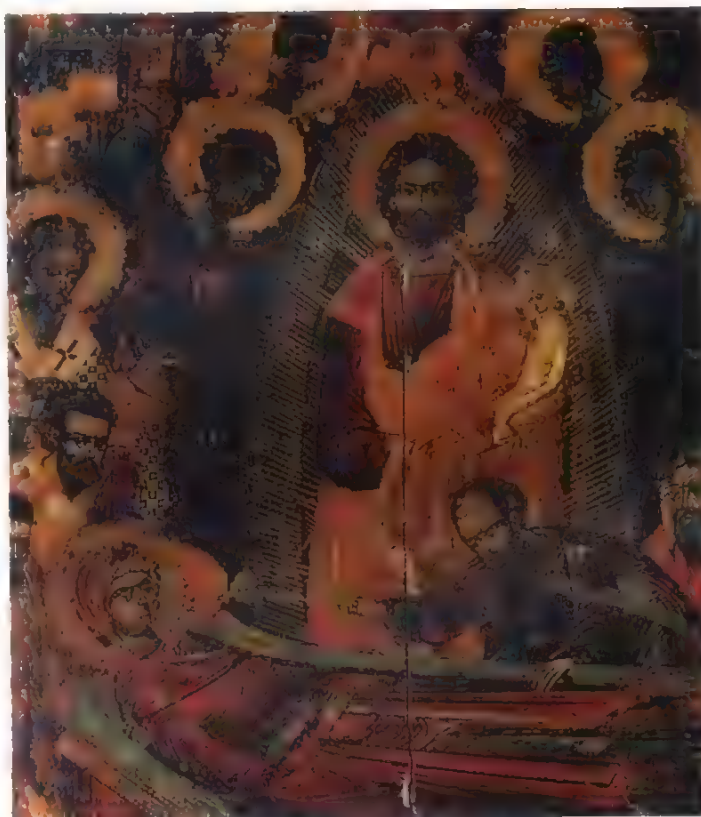
iană care, nici prin concepție, nici prin desen, și mai puțin prin lori, nu are nimic comun cu stilul zugravului nostru. Mai mult, pă toate datele, ea este probabil creată cam cu o jumătate de ac mai târziu decât ultima lui operă datată – pictura Bisericii ăntul Gheorghe Nou din București (1707). Demne de a ne reține area aminte, în legătură cu activitatea zugravului, sunt icoanele ăpărătești din Biserica Colțea din București¹¹¹ (ambele ferecate) u icoanele *Iisus Pantocrator* *trombând* și *Matca omnului cu Pruncul tronând* din paraclisul Mănăstirii ighiu (jud. Prahova), care au pe spate inscripții, cu vopsea ăgră, probabil mai târziu, ce indică paternitatea lui Părvu utu¹¹².

Însă cele mai realizate din punct de vedere artistic și tehnic, cele ai interesante și semnificative pentru creația artistului și epocii le sunt, fără îndoială, icoanele împărătești din tâmpla Bisericii ei Ierarhi din Filipeștii de Pădure (jud. Prahova) și icoana de am a Bisericii fostei Mănăstiri Adormirea Maicii Domnului din ămnicu Sărat (jud. Buzău), aflată astăzi în patrimoniul Muzeului ățional de Artă din București. Neobișnuite în contextul artistic din ara Românească și, în același timp, semnificative prin numeroase emente care și au obârșia în pictura moldovenească de la sfârșitul colului al XVI-lea și începutul celui următor, icoanele împărătești n tâmpla Bisericii din Filipeștii de Pădure (il. 88, 89, cat. 42) zbindesc rezultatele familiarizării lui Părvu Mutu cu arta Moldovei , pe un plan mai general, ilustrează o mai largă deschidere și itelegere, de către societatea vremii din Țara Românească, față de reația artistică românească de la nord de Milcov.

Dimensiunile evident alungite ale icoanelor, baghetele în relief ulptat, stucat și aurit ce încadrează nava, chipurile cu un oval mai relung ale personajelor principale, exprimând sentimente de un lând lirism, sunt tot atâtea influențe ale artei iconarilor moldoveni.

Icoana *Adormirea Maicii Domnului* (il. 90, 91, cat. 43), care influențele moldovenești nu ne mai apar cu atâtea evidentă și e tolesc în trăsături ce țin de tradiția artei munteneste, este, prin alizarea sa de o înaltă și subtilă ținută artistică, una dintre cele ai valoroase și reprezentative opere de pictură brâncovenească. rivirea lui Iisus se pierde în depărtare iar albastrul străveziu și disant în care sunt realizate mandorla și îngerii, în contrast cu croatica mai caldă din jur, sugerează imaterialitatea lor și conferă un alt grad de spiritualitate operei.

Trăsăturile specifice mai sus amintite, evidente atunci când s-a orbit despre zugravul Constantinos și despre Părvu Mutu, se iluează în opera pictorilor proveniți sau influențați de Școala de a Hurezi. Autohtoni, animați de sentimente mai puțin austere, vând o tradiție seculară proprie, al cărei spirit îl continuă, acești ugravi generează o vastă și remarcabilă operă ce constituie și astăzi mândrie pentru numeroase biserici, colecții sau muzee. Atrăgând denția prin fastul lor, creat de folosirea din abundență a aurului – tăt pentru fond, cât și pentru marcarea faldurilor sau podoabelor ăsmintelor și decorarea tronurilor monumentale a căror bogata ornamentație vegetală de inspirație barocă o întâlnim și în ărgintăria sau sculptura în piatră ori lemn –, icoanele acestei perioade, prin chipurile sfinților pe care-i reprezintă, exprimă sentimente mai explicite, mai umanizate. Compozițiile încep să piardă



90 Adormirea Maicii Domnului (cat. 43)
1696
atribuită lui Părvu Mutu
Muzeul Național de Artă al României
București

91 Adormirea Maicii Domnului
detaliu



92 Sfântul Ioan Botezătorul Îngerul desertului
(cat. 13)
1709-1710
Muzeul Mănăstirii Hurezi
(jud. Valcea)



93 Duminicăa tuturor Sfinților (cat. 15)
1709-1710
Muzeul Mănăstirii Hurezi
(jud. Valcea)



94 Duminicăa tuturor Sfinților
detaliu Arhimandritul Ioan

din static, narativul de care sunt animate impunând o mai evidentă mișcare, ce o surprindem atât într-o mai mare agitație a faldurilor, ca și în redarea figurilor. Desenul este mai puțin expresiv și mai puțin degajat, însă mai îngrijit, mai caligrafic, iar cromatica, în armonii în care predomină aurul, roșul, albastrul și verdele, este puternică, vie și strălucitoare

Un mare număr de icoane, adesea semnate, împodobesc și astăzi tâmplile bisericilor ctitorite de domn, de familia sa și de marii boieri ai timpului, sau sporesc prestigiul muzeelor. Astfel, în muzeul celei mai vaste și mai prestigioase ctitorii a lui Constantin Brâncoveanu – Mănăstirea Hurezi – sunt numeroase piese de valoare, printre care, în afara icoanelor mai sus amintite, se disting: *Sfântul Ioan Botezătorul Îngerul deșertului* (il. 92, cat. 44), a cărui figură ascetică se accentuează prin contrast cu fondul de aur, și *Duminică Tuturor Sfinților* (il. 93, 94, cat. 45), cu figura donatorului – arhimandritul Ioan. Ambele icoane, pictate în anii 1709-1710, provin de la Schitul Sfântul Ioan, care se afla în apropiere. Din tâmpla Bisericii Mănăstirii Govora, remarcăm icoanele: *Adormirea Maicii Domnului*, de Hranite Zugravul (il. 95, cat. 46) și *Maica Domnului cu Pruncul tronând*, de Iosif Zugravul (il. 96, 97, cat. 47), pictate în anii 1711-1712. Din tâmpla Bisericii mari de la Mănăstirea Polovragi (jud. Gorj), dintre icoanele împărătești amintim doar *Adormirea Maicii Domnului*, cu frumoasa inscripție de donație: „Aceste 4 icoane făcuteam eu smeritul Ioan egumenul de la Hurezi” în anii 1699-1700 (il. 98, 99, cat. 48), și *Iisus Împărat și Mare Arbieru* de Hranite Zugravul, din anii 1704-1705 (il. 100, cat. 49)¹¹³. Ca să nu pomenim decât câteva dintre icoanele semnate și datate. Și în Muzeul Național de Artă se păstrează un număr însemnat de remarcabile icoane brâncovenesti, dintre care semnalăm *Adormirea Maicii Domnului* de Nicolae Zugravul, cca 1708 (il. 101, cat. 50), care se impune prin echilibrul compoziției și perfecțiunea realizării detaliilor, și *Iisus Pantocrator* de același zugrav (il. 102, 103, cat. 51), astăzi la Muzeul Național de Istorie; *Schimbarea la Față* (il. 104, cat. 52), cu o iconografie complexă, în care sunt redată atât urcarea, cât și coborârea de pe Muntele Thabor, realizată într-o gamă cromatică reținută; *Cina de la Mamuri* (il. 105, cat. 53), de o impozantă sobrietate, ce ne amintește, ca și la precedenta icoană, influența artei grecești; cele *15 Prăznicare*, din tâmpla Mitropoliei din Târgoviște, care ne oferă posibilitatea să apreciem iconografia tradițională a acestui *cin* dintr-o tâmplă, precum și să surprindem aplecarea spre o viziune dinamică în arta epocii; *Maica Domnului Protectoare* (il. 106, cat. 54), ce ne atrage prin impunătoarea ei monumentalitate și ne întâmpină cu o caldura interioară deosebită pe care pictorul inspirat a desăvârșit-o și prin caldura cromatică

Din *Epoca brâncovenească* ne-a parvenit un număr destul de important de icoane *prăznicare cu dublă față*, ce erau expuse pe un tetrapod din fața tâmplii, în dreptul icoanei de hram, marcând sărbătorile bisericesti, spre deosebire de icoanele din tâmplă ce ilustrează principalele praznice (de obicei douăsprezece) și care la început erau scoase pe rând din tâmplă și așezate pe tetrapod, spre aducere aminte.



95 *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 46)
cca 1712
Hranite Zugravul
Biserica Mănăstirii Govora
(jud. Valcea)

96 *Maica Domnului cu Pruncul*
Înălțătura - tronând (cat. 47) 1711-1712
Iosif Ieromonah Zugravul
Biserica Mănăstirii Govora (jud. Valcea)
97 *Maica Domnului cu Pruncul*
Înălțătura - tronând
cca 1712



98. *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 48)
1699-1700
Biserica Mare a Mănăstirii Polovragi
(jud. Gorj)

100. *Isus Împărat și Mare Arhieru* (cat. 49)
1703-1705
Hramul Zăgrăvăl
Biserica Mare a Mănăstirii Polovragi
(jud. Gorj)

101. *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 50)
cca. 1708
Nicolae Zăgrăvăl
Muzeul Național de Artă al României
București

102. *Isus Pantocrator* (cat. 51), cc.
Nicolae Zăgrăvăl
Muzeul Național de Istorie a României
București

104. *Isus Pantocrator*
detaliu



104 *Schimbarea la Față* (cat. 52)
inceputul sec. XVIII
Muzeul Național de Artă al Romaniei
București



105 *Cîna de la Mămuri (Sfînta Treime)*
(cat. 53)
inceputul sec. XVIII
Muzeul Național de Artă al Romaniei
București



106 *Mănași Domnului cu Pruncul*
Protectorul (cat. 54)
inceputul sec. XVIII
Muzeul Național de Artă al Romaniei
București



107-108. *Prăznicul dublu* (cat. 55)
 avers: *Întrarea în Ierusalim*
 revers: *Învierea lui Lazăr*
 cca. 1706
 Muzeul Național de Artă al României
 București

109-110. *Prăznicul dublu* (cat. 56)
 avers: *Sfinții Sava, Nicolae și Daniil*
 revers: *Sfinții Eustachie, Mădărie, Erghenie*
Drește și Aseuile
 cca. 1706
 Muzeul Național de Artă al României
 București

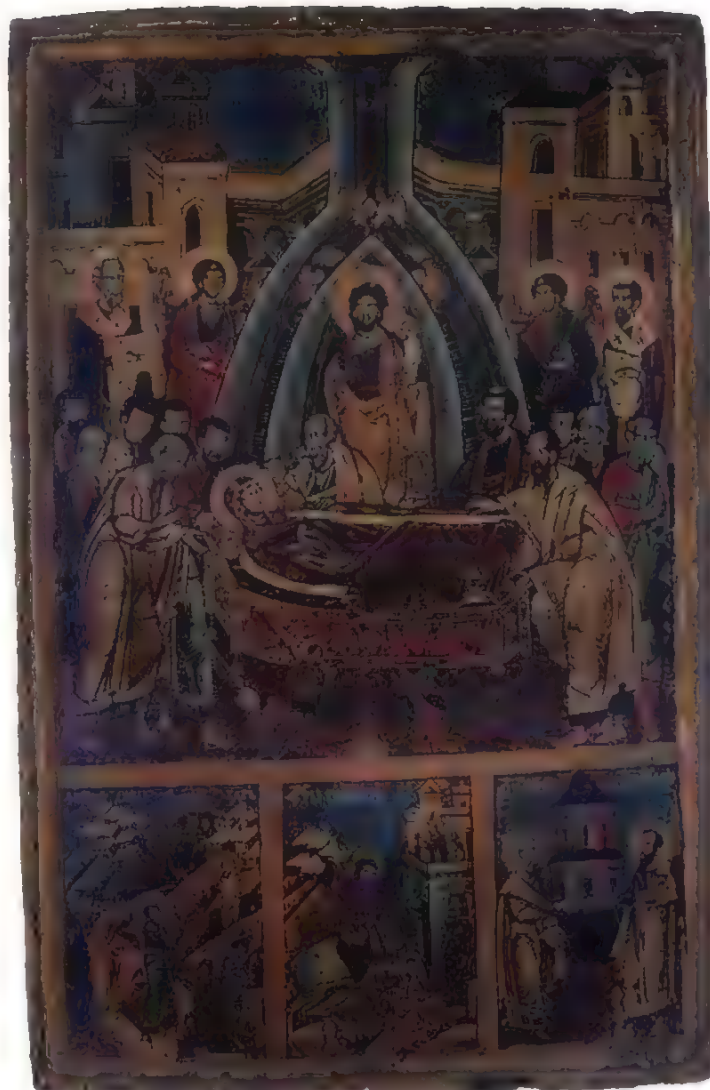
Din câte se cunoaște astăzi, *prăznicarele duble* – pe care erau reprezentate în afara marilor sărbători și alele, mai puțin importante, reprezentând în ordinea calendarului bisericesc, în afara de marile praznice, și principalii sfinți și mucenici –, ce se puneau pe tetrapodul din dreapta tâmplei, spre cinșire și închinarea credincioșilor, au apărut în Țara Românească la sfârșitul veacului al XVII-lea și începutul celui următor. Între primele exemple de acest gen sunt cele provenite din ctitoria lui Constantin Brâncoveanu de la Paraclisul palatului din Doicești (jud. Dâmbovița), cca 1706, astăzi la Muzeul Național de Artă, dintre care pomenim doar două.

Primul reprezintă pe una din fețe *Intrarea în Ierusalim*, iar pe cealaltă față *Învierea lui Lazăr* (il. 107, 108, cat. 55), iar al doilea are pe una dintre fețe trei sfinți și pe verso cinci sfinți (il. 109, 110, cat. 56). Pictura lor se încadrează perfect în stilul epocii, din care cauză au fost selecționate, cu toate că, datorită suportului de pânză groasă și special preparată, au suferit degradări care se datoresc și unor manipulări mai frecvente.

Curând însă după uciderea la Istanbul a lui Constantin Brâncoveanu și a celor patru fii ai săi (1714), pentru o mai mare siguranță și o mai intensă exploatare, Imperiul Otoman acordă scaunul domnesc al Țării Românești, pentru scurte durate, unor domni grecizați sau chiar greci. Această lungă perioadă, numită *epoca Fanariotilor*, în care relațiile feudale au început să se destrame, când păturile boierășilor, târgoveților și obștilor sătești încep să se afirme, va însemna pentru arta Țării Românești și o schimbare de comanditari, ale căror mijloace materiale și gusturi le va oglindi. Acum, în afara tot mai rarelor și lipsitelor de anvergură – cu excepția Mănăstirii Văcărești 1716-1722 – ctitorii domnești sau ale marilor boieri, apar numeroase monumente ridicate de păturile în ascensiune, dornice de afirmare, dar fără mari resurse economice.

Asistăm în această perioadă la o trecere treptată a picturii iconarilor munteni de la o artă, echilibrată încă, spre o accentuare a spiritului baroc, la exagerarea folosirii ornamentelor și aurului și o efeminare a formelor și mișcării.

În cea de a doua jumătate a secolului, paralel cu accentuarea manierismului, suntem martorii pătrunderii mai intense a spiritului artei populare, care conferă icoanelor o nouă vigoare și pitoresc, dar și o anumită rigiditate a formelor și liniilor, o mai mică atenție acordată prețiozității și valorății culorii, o naivitate în conceperea și realizarea formelor și compoziției (il. 111, cat. 57, il. 112, cat. 58). Înlocuirea fondurilor de aur cu cele albastre sau ocru, simplificarea sau complicarea schemelor iconografice, schimbă însuși spiritul icoanelor. Și dacă aceste trăsături sunt valabile pentru opere produse în atelierele cu tradiții, în icoanele create de numeroase ateliere noi pe care le întâlnim în majoritatea bisericilor ctitorite în satele și târgurile din Țara Românească, ele devin și mai pregnante, mai cu seamă că înșiși zugravii sunt strâns legați de arta populară. Aceste aspecte ale picturii de icoane din secolele XVIII și început de XIX le vom aborda și ilustra atunci când vom trata pictura de icoane din Transilvania, în special în partea ei sudică, care a fost puternic influențată de meșterii de la sud de Carpați, care adesea împreună cu ucenicii lor au și lucrat pentru coreligionarii lor din ținuturile transilvane.



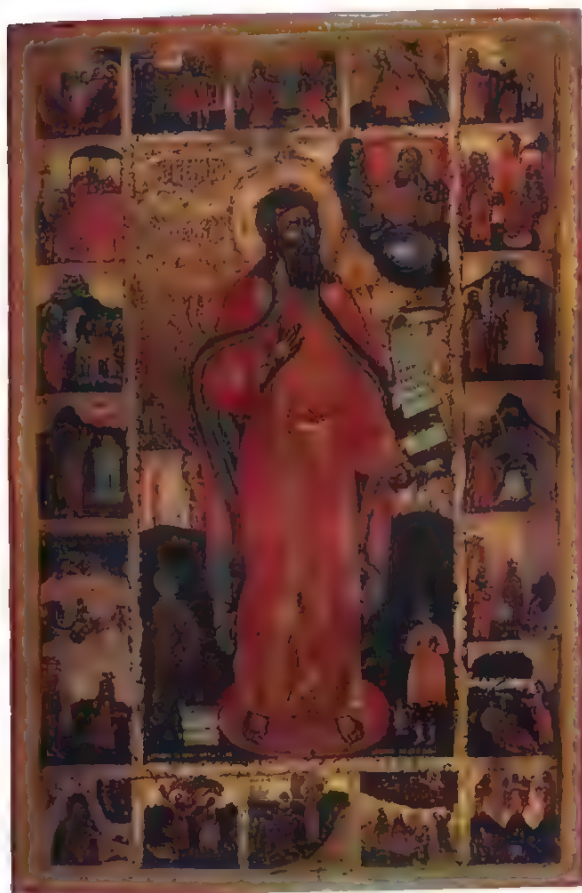
111 *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 57)
sec. XVIII
Muzeul Național de Artă al României
București



112 *Cădereea Ingerilor* (cat. 58)
 sec. XVIII
 Muzeul Național de Artă al României
 București

În acest climat, prezentat în linii generale și fără să pomenim de circulația icoanelor sau iconarilor greci, apar uneori artiști autohtoni care-și amintesc de tradițiile aproape uitate, așa cum este musceleanul Radu Diaconu Zugravu, care trăiește la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor, autorul, printre altele, a două deosebite icoane – *Proorocul Ilie* (il. 113, cat. 59) și *Sfântul Nicolae* (il. 114, 115, cat. 60) – care ne amintesc de epoca lui Matei Basarab, dar care sunt realizate în spiritul vremurilor noi.

În secolul al XIX-lea, în afara icoanelor populare care mai amintesc vag moștenirea artei postbizantine și brâncovenești, sub puternica înrăurire a artei apusene laicizante, încep să fie pictate, chiar în școlile mănăstirești de la Cernica, Căldărușani sau Buzău, icoane *academiste* puternic influențate de arta postrenascentistă, pierzând uneori aspectul și caracterul de icoană-obiect de cult, devenind adesea, în cazul lui Nicolae Grigorescu, adevărate tablouri.

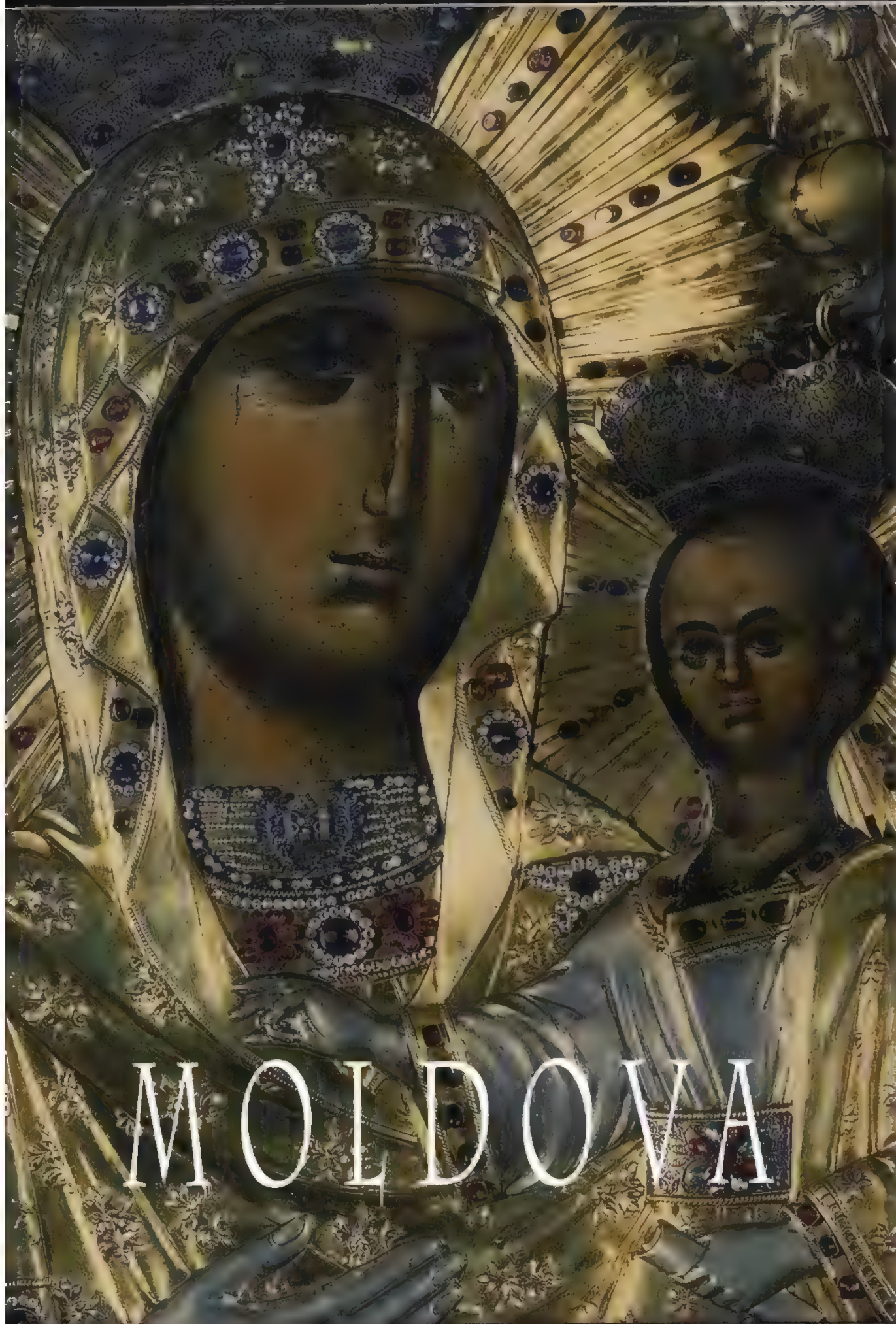


113 *Proorocul Ilie* (cat. 59)
1795
Radu Diaconu Zugravu
Muzeul Național de Artă al Romaniei
Bucuresti



114 *Sfântul Nicolae* (cat. 60), 1795
Radu Diaconu Zugravu
Muzeul Național de Artă al Romaniei
Bucuresti
115 *Sfântul Nicolae*
detaliu





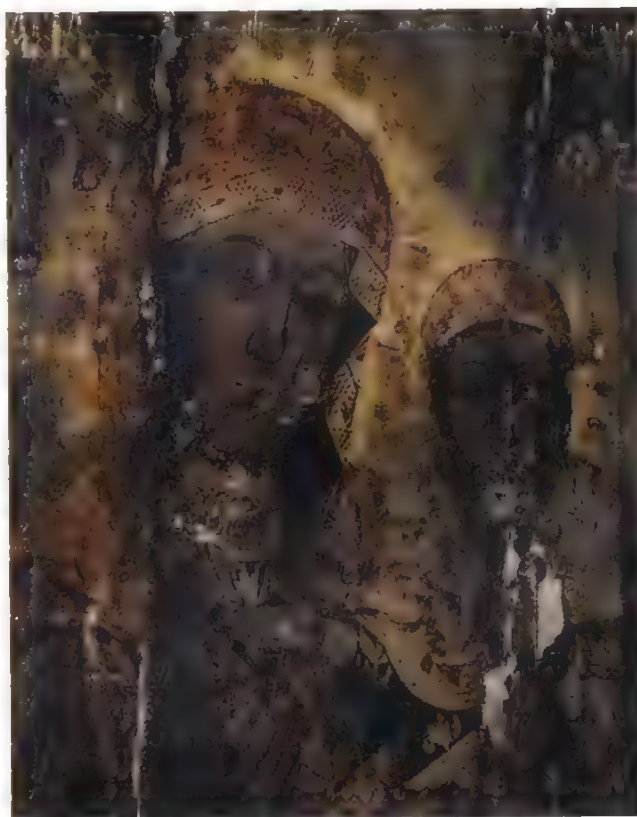
MOLDOVA



116. Erangbelistul Luca
Gavril Uric
Tetraevangeliarul din 1429, f. 114v
Biblioteca Bodleiana
Oxford

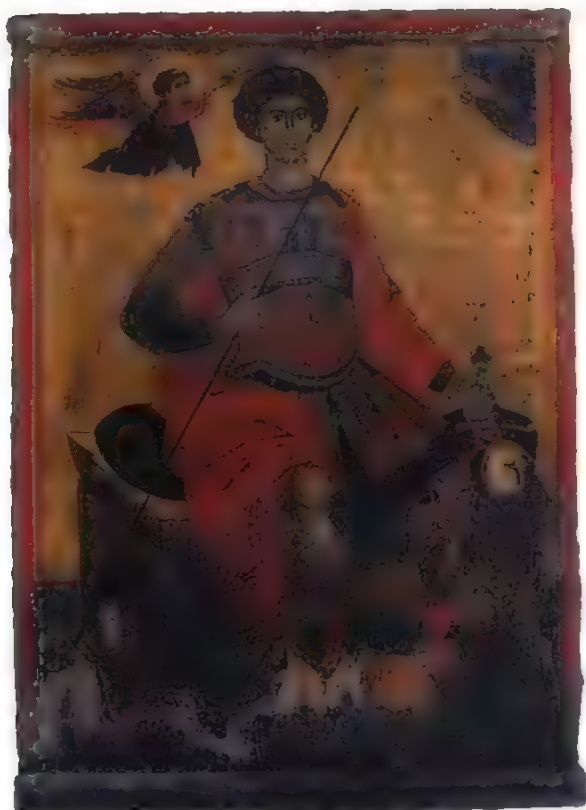
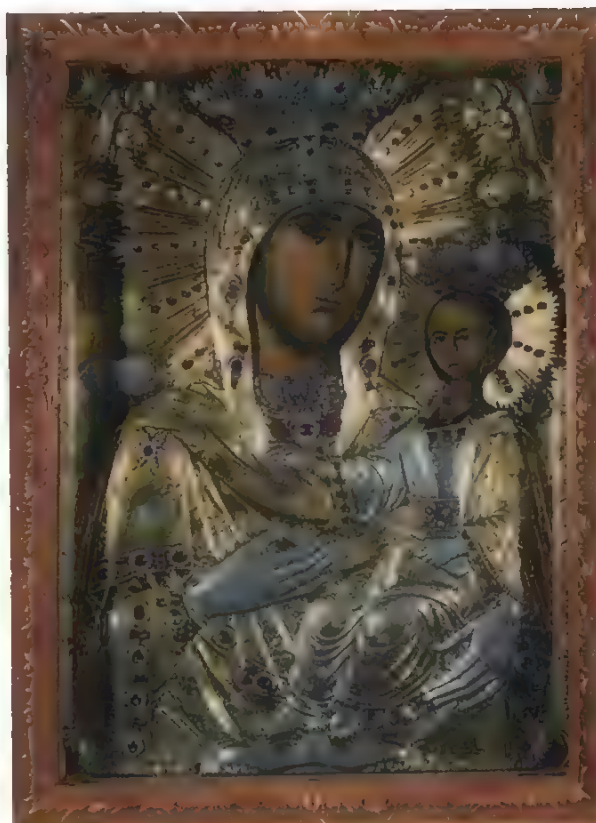


117. Erangbelistul Ioan
Gavril Uric
Tetraevangeliarul din 1429, f. 235v
Biblioteca Bodleiana
Oxford



118. Sfânta Ana cu Mama Domnului-copil
în brațe (cu riza)
sec. XIV-XV
Mănăstirea Bistrita
(jud. Neamt)

119. Sfânta Ana cu Mama Domnului-copil
în brațe
detaliu fara riza



120 121 *Încununarea fetei (fără riza)* (cat. 61)
avers. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
revers. *Sfântul Gheroghe*
Școala Buzanina
sec. XIV-V
Mănăstirea Scări
(jud. Scări)

122 123 *Încununarea fetei (cu riza)* (cat. 61)
avers. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
revers. *Sfântul Gheroghe*

Această icoană a influențat pictura ulterioară din Moldova, cum este cazul icoanei cu dublă față de la Mănăstirea Cilic Dere (fl. 125, 126).

De o cu totul altă concepție, făcând parte dintr-un ciclu narativ – cel al vieții și martiriului patronului Moldovei –, fragmentul pictat din raclea Sfântului Ioan cel Nou (fl. 127-129, cat. 62) este realizat într-o viziune miniaturală. În legătură cu datarea acestei piese vom aminti și un alt fragment, provenind din aceeași raclea, astăzi dispărut, dar care a fost publicat și reprodus de Virgil Drăghiceanu în anul 1916⁷, și în jurul căruia s-au purtat discuții ce privesc în mod indirect, dar implicit și cert, lucrarea de care ne ocupăm. Părerile emise ar putea fi încadrate în trei mai grupe, ce plasează pictura în diferite perioade din cuprinsul veacurilor XV și XVI: prima o datează cu anii domniei lui Alexandru cel Bun (1400-1432) sau numai cu secolul al XV-lea⁸; a doua, care o datează cu sfârșitul secolului al XV-lea sau începutul celui următor⁹ și ultima, ce o datează cu mijlocul sau sfârșitul secolului al XVI-lea¹⁰, fără a mai lua în discuție pe acei puțini cercetători care, studiind ferecătura de argint a raclei, o datează chiar cu secolul al XVII-lea¹¹.

Din păcate nu cunoaștem argumentele care au stat la baza afirmatiei lui Sorin Ulea, care susține că pictura raclei este ulterioară celei murale exterioare de la Voroneț (1547)¹², la o dată când încă nu intrase în circuitul cercetărilor fragmentul cu scena *Sfântul Ioan cel Nou în fața eparhului*, achiziționat de Muzeul Național de Artă abia în anul 1965, fiind cunoscut doar cel publicat și reprodus de V. Drăghiceanu în condiții tipografice ce lasă mult de dorit. Argumentele aduse de Corina Nicolescu în sprijinul datării picturii raclei „în jurul anului 1600”, după care „modul de a realiza arhitecturile, maniera de a reda costumele și întreaga concepție de desen și pictură a icoanei aparțin epocii contemporane cu zugrăvirea Suceviței...”¹³, nu sunt nici concludente, nici convingătoare. Este suficient să privim câteva din scenele pictate la Sucevița¹⁴ pentru a ne convinge că, în afara concepției miniaturale, ce are un cu totul alt sens în pictura murală decât în cea de icoană, pictura raclei nu are nimic comun nici în concepție și nici ca viziune cu nici una dintre picturile bucovinene în care apar cicluri din viața sfântului. Fără a avea intenția de a intra în amănunte, este necesar să subliniem că, spre deosebire de Sucevița, lucrarea noastră este realizată într-o viziune picturală, că arhitecturile sunt reduse la minimum necesar pentru a sugera un spațiu închis, costumele personajelor sunt din altă epocă și loc, că tratarea corpului uman este concepută cu totul diferit.

În afara argumentelor în sprijinul datării picturii raclei cu începutul veacului al XV-lea, aduse de N. Iorga¹⁵ și Virgil Vătășianu¹⁶, este, credem, necesar să reamintim climatul cultural-artistic al Moldovei lui Alexandru cel Bun, care era propice, dacă nu pentru a genera, cel puțin pentru a recepta o pictură atât de valoroasă și rafinată ca aceea a raclei Sfântului Ioan cel Nou, ale cărui moaște au fost aduse de la Cetatea Albă la Suceava în anul 1401-1402, cu mare alai de către voievod, și ale cărui viață și martiriu au fost descrise pentru prima oară de cărturarul timpului Grigore Tâmbac (1364-1420)¹⁷. Importante pentru evoluția iconografică a reprezentării vieții sfântului patron al Moldovei, ciclurile de la Voroneț, Sfântul Gheorghe-Suceava, Paraclisul Mănăstirii

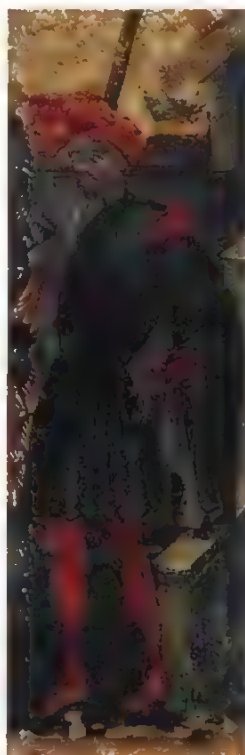


124 Icoana dubla față (cu riza)
revers. Sfântul Gheorghe
detaliu

125-126 Icoana dubla față
avers. Măicu Domnului cu Pruncul
(detaliu)
revers. Sfântul Gheorghe (detaliu)
Mănăstirea Cilic Dere (jud. Tulcea)



127 Sfântul Ioan cel Nou în fața eparhului
(Fragment pictat din raclea Sfântului)
(cat. 62)
inceputul sec. XV
Muzeul Național de Artă al României
București



128 Sfântul Ioan cel Nou în fața eparhului
detaliu Eparhul
129 Sfântul Ioan cel Nou în fața eparhului
detaliu Oștean

Bistrița-Neamț, Biserica Episcopală din Roman, bisericile mănăstirilor Slatina (repictată) sau Sucevița nu pot constitui argumente convingătoare în cazul de față, fără o analiză stilistică comparativă, îngreunată prin diferențe de tehnici folosite și, implicit, de viziuni. Chiar la o primă analiză comparativă, devine evident că avem de-a face cu o operă concepută și realizată de un pictor cu o viziune și o formație deosebite, care este exponentul unei epoci cu totul diferite de secolul al XVI-lea. Compoziția este construită pe ritmuri subtile, cromatică și coloritul sunt de o mare prețiozitate și rafinament, tipologia personajelor și, în special, chipul sfântului par o sinteză între cele ale lui Iisus și Ioan Botezătorul, fenomen întâlnit adesea în arta bizantină, în timp ce arhitecturile reduse la strictul necesar, pentru a nu distra atenția și a sugera în același timp un spațiu circumscribit cu încercări de redare în perspectivă liniară, precum și costumele, între care cel al șefului zbirilor, care se detașează în compoziție cu atitudine de dezinvoltă, ne trimit în Europa Occidentală a secolelor XIV-XV (il. 128, 129). Ele sunt tot atâtea motive să ne gândim că centrul de formare a pictorului este capitala imperiului bizantin la sfârșitul veacului al XIV-lea sau la începutul celui următor. De altfel, aceasta este perioada în care se poate surprinde în arta paleologă un moment de înținism¹⁸, căruia îi este tributară și pictura noastră. Fără să insistăm asupra costumului șefului gărzii – pentru care se pot găsi analogii în orice lucrare despre costumul medieval occidental sau în pictura de epocă –, a cărui apariție în opera noastră se explică prin pătrunderea în arta constantinopolitană a unei efemere înrăuriri a școlii prin intermediul genovez, evocată atât de plastic și convingător de V. Lazarev¹⁹, este oportun, credem, să adăugăm, la exemplele propuse de profesorul Virgil Vătășianu²⁰, câteva icoane ale căror spirit, atmosferă și stil sunt apropiate de pictura raclei Sfântului Ioan cel Nou. Astfel, icoana *Cuvioasa Paraschiva în fața împăratului*, datată cu secolul al XV-lea, din colecția dr. S. Amberg-Herzog²¹, cu toate că este realizată mai grafic, mai uscat, se apropie compozițional de fragmentul *Sfântul Ioan cel Nou în fața eparhului*, iar icoanele: *Cinci sfinți militari*, din Mănăstirea Hilandar de la Muntele Ahtos²², *Bunavestire*, din Galeria de Artă Națională din Skoplje²³, *Sfântul Dumitru*, din Muzeul de Artă Decorativă din Belgrad²⁴, *Profetul Daniil în groapa cu lei*, din Muzeul Bizantin din Atena²⁵, sau *Minunea din Chone*, din Muzeul Național din Belgrad²⁶, datate toate cu sfârșitul secolului al XIV-lea sau începutul secolului al XV-lea, sunt de o viziune și factură foarte apropiate, fiind și aproximativ de aceleași dimensiuni cu fragmentele raclei de care ne ocupăm. Și este probabil că pentru traspușterea în pictură a vieții și martiriului proaspătului patron al țării, Alexandru cel Bun, spre a spori prestigiul moaștelor, să fi apelat la un pictor constantinopolitan de renume, părăndu-ne plauzibilă ideea avansată de N. Iorga²⁷, că acest artist ar fi lucrat chiar în Moldova.

După perioada de lupte interne pentru domnie ce a urmat morții lui Alexandru cel Bun (1432), lungă și glorioasă domnie a lui Ștefan cel Mare (1457-1504) a însemnat pentru Moldova nu numai o perioadă de liniște internă, de afirmare plenară pe plan economic, politic și militar, dar și o *Epocă* de înflorire fără precedent a culturii și artei. În această privință toți cercetătorii, în numeroasele

pagini închinat *Epocii lui Ștefan cel Mare*, sunt unanimi. Însă, dacă despre arhitectură, pictură murală, manuscrise și miniaturi, broderie, argintărie și sculptură în piatră au fost scrise frumoase pagini și pline de competență, despre icoane, în afara de cele semnalate la Mănăstirile Muntelui Athos – donate de voievod sau familia sa – sau unele cu atribuiri bazate pe legende ori sub influența acestora, nu s-a scris aproape nimic. De aici poate și o neașteptată afirmație, care este cu atât mai surprinzătoare cu cât vine din partea unui prestigios cercetător al picturii moldovenești, care – făcând abstracție de înaltul nivel artistic al ornamentării manuscriselor și broderiilor moldovenești ale căror cartoane au fost desigur făcute de pictori – susține cu seninătate că din icoanele moldovenești nu se păstrează decât cele create începând cu „a doua jumătate a veacului al XVI-lea și care, prin trăsăturile lor estetice, își vor găsi un loc mai convenabil pentru a fi discutate în volumul al II-lea al lucrării de față (este vorba de *Istoria Artelor Plastice în România*, n.n. Al. E.), volum ce va privi, printre altele, evoluția picturii moldovenești din veacurile XVII-XVIII”, că „moldovenii au fost și rămăseseră mari iubitori de pictură pe zid, pe care au întins-o până și pe fațadele bisericilor, pentru chipul zugrăvit pe lemn manifestând puțină atragere” (sublinierea n. Al. E.)²⁸. Suntem încredințați că paginile ce urmează, și în special imaginile ce le ilustrează, pe care le sperăm cât mai fidele originalelor, vor convinge pe cititor de inexactitatea afirmațiilor de mai sus, făcute, după părerea noastră, în pripă, mai ales că există chiar icoane moldovenești date prin inscripții din prima jumătate a secolului al XVI-lea.

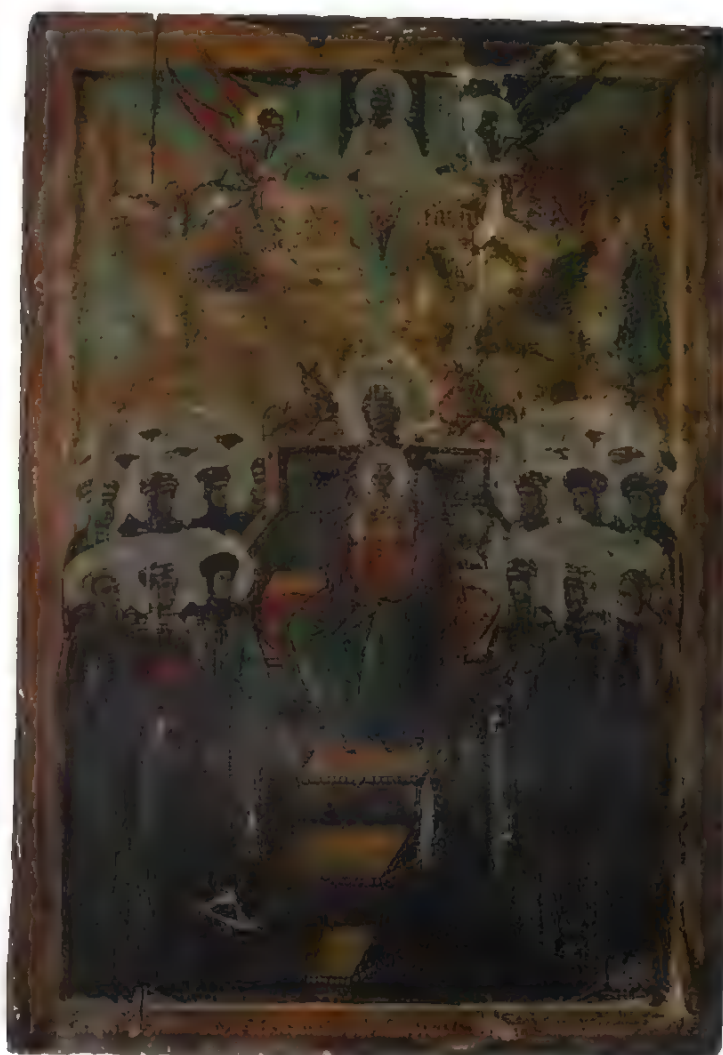
Asupra icoanelor donate la Athos, care nu au fost studiate, ci doar semnalate și unele reproduse slab, nu ne vom pronunța, mai cu seamă că nici nu intră în vederile prezentului studiu, ele fiind create de bună seamă de artiști străini și nu au fost păstrate în Moldova ca să influențeze arta iconarilor locali sau gustul artistic al comanditarilor²⁹. Nici cu privire la icoana *Sfântul Nicolae*, de la Mănăstirea Sucevița³⁰, nu se poate spune aproape nimic, deoarece sub ferecătura s-au păstrat doar câteva insulițe de culoare, iar icoana *Sfântul Ioan Botezătorul* de la Biserica Arbore³¹ este atât de acoperită de murdărie, încât nu se poate distinge din pictura inițială decât o aureolă în relief, asemănătoare cu cele din pictura murală.

Tripticul cu scena *Deisis*, păstrat în Muzeul Mănăstirii Putna (jud. Suceava), considerat de legendă și de unii cercetători ca aparținând chiar lui Ștefan cel Mare sau epocii lui³², după părerea noastră nu poate intra aici în discuție fiind o lucrare produsă în secolul al XVII-lea, atât ca pictură, cât și ferecătura, de un atelier cretan sau rusesc, sub influența puternică a școlii amintite. Tipologia celor trei personaje ale tripticului este specifică *școlii cretane* din secolele XVI-XVII. Expresia severă a chipurilor, realizarea plastică a carnației construite pe brunuri cu treceri fine de la tonurile închise la cele deschise, roșul vișiniu al maforionului Maicii Domnului, albastrul himationului lui Iisus și verdele melotei lui Ioan Botezătorul de rezonanțe potolite și adânci, desenul de o precizie caligrafică rigidă, precum și hașurile de aur, de o viguroasă siguranță și finețe ce acoperă pictura, sunt tot atâtea caracteristici ale *școlii* pomenite, care, chiar la apogeul prestigiului său în



140. Maica Domnului cu Pruncuț - *Hodighitria* (cat. 63)
sec. XV-XVI
Biserica Mănăstirii Agapia
(jud. Neamț)

151. Maica Domnului cu Pruncuț - *Hodighitria*
detaliu



152. *Soborul Cuvioaselor și Dreptelor* (cat. 64)
sec. XV
Biserica Mănăstirii Agapia
(jud. Neamț)

lumea ortodoxă, nu a reușit să-și impună stilul, „cu linearitatea și accentuata, cu tratarea detaliată și aridă, cu idealizarea sa academică”³³, iconarilor moldoveni

Fără a mai pomeni și de alte icoane ce ar putea fi considerate ca fiind din *epoca lui Ștefan cel Mare*, dar care sunt puternic repictate sau insuficient studiate, propunem atenției doar două: opere de mare valoare, pe care le considerăm a fi din a doua jumătate a secolului al XV-lea

Prima este icoana *Maica Domnului Hodighitria* (il. 130, 131, cat. 63) din Biserica Mănăstirii Agapia (jud. Neamț) pe care unii cercetători o considerau drept contemporană cu icoanele lui Alexandru cel Bun de la mănăstirile Neamț și Bistrița³⁵ și care, după înlăturarea masivelor repictări și punerii sale în valoare³⁵ a devenit accesibilă studiului. Cu toate că păstrează doar o parte din pictura originală, se poate constata, chiar de la un prim contact, că este o creație artistică valoroasă. Asemănarea acestei Hodighitriei cu cele create de atelierele *epocii paleologice* este izbitoră și este de înțeles de ce suntem tentați la început să i-o atribuim. În același timp însă, datorită atmosferei pe care o degajă, intuim că suntem în fața unei opere create într-o ambianță diferită. Degajându-ne de farmecul icoanei și analizând-o cu luare aminte, constatăm că figura Maicii Domnului nu mai are acea austeritate, acea sobrietate, ci care eram obișnuți la icoanele epocii paleologice. În locul unui chip auster, cu priviri de o tristă severitate, Maica Domnului, din icoana noastră, a cărei față a căpătat rotunjimi mai umanizate, ne scrutează cu priviri ce au devenit de o tristețe lirică *manieristă* (il. 131)

Coloritul icoanei, fără să fi pierdut din prețiozitate, nu mai este alcătuit din tonuri fine și nuanțe străvezii cu dominante reci abstractizante, ci este construit pe o gamă de culori mai vii, mai robuste. Și dacă ne îndreptăm atenția asupra picturii murale din *epoca lui Ștefan cel Mare* și ne oprim asupra unor chipuri feminine, vom constata că fac parte, în mare, din aceeași familie, că au la bază aceeași viziune, aceeași concepție

Aceste caracteristici, prezentate aici în linii generale, ne îndreptătesc să atribuim icoana *Maica Domnului Hodighitria* de la Agapia *epocii lui Ștefan cel Mare*, ea constituind probabil, un prototip, ale cărui calități și caracteristici vor fi perpetuate de zugravii moldoveni despre care vom avea prilejul să mai vorbim.

Cea de a doua icoană, din epocă, ce se află tot la Mănăstirea Agapia, în muzeu, înfățișează scena *Soborul Cuvioaselor și Dreptelor* (il. 132, cat. 64)³⁶. Din păcate, starea de conservare și stratul de impurități care o acoperă nu permit reproducere ei în condiții grafice satisfăcătoare, știrbindu-i, aparent, din indiscutabilele calități. Compoziția icoanei este perfect simetrică. În jurul axului central și psihologic, reprezentat prin Cel vechi de zile Sfântul Duh și Maica Domnului tronând cu Pruncul în brațe, sunt plasate două grupuri de sfinți în veșminte de călugărițe, excepționând Maria Egipteanca și Sfântul Zosima, *singurul personaj masculin din icoană*. Veșmintele cad în cute grele și liniștite de-a lungul corpurilor, subliniind verticalitatea siluetei, și numele cele ale Maicii Domnului sunt drapate cu savantă eleganță. Pe căsfințele poartă un acoperământ legat sub formă de turban, pe care îl regăsim frecvent în pictura murală a epocii, iar tipologia lor

Astfel, icoanelor împărătești *Isus Pantocrator* (il. 133, cat. 65), *Maica Domnului Hodigbitria* (il. 134, cat. 66), *Sfântul Nicolae* și *Schimbarea la Față* (il. 135, cat. 67), din Muzeul Mănăstirii Văratec – ce provin de la Valeni și sunt dateate cu prima jumătate a secolului al XVI-lea, corespunzând și stilistic și tehnic epocii lui Petru Rareș –, nu li se poate confirma datarea cu date istorice, deoarece nu cunoaștem de la ce biserică provin de fapt. Întrucât icoana de hram este cea cu reprezentarea Schimbării la Față, este obligatoriu ca grupul de icoane să provină dintr-o biserică cu acest hram. Deoarece Bisericanii are hramul Bunavestire, iar Pângărații cel al Sfântului Dumitru, este exclus ca cele patru icoane să provină dintr-una din cele două mănăstiri. În schimb, atât Biserica Vânători, cât și cea din Valeni, ambele au hramul Schimbarea la Față. Biserica fostei Mănăstiri Vânători, ctitorie a voievodului Alexandru Lăpușneanu (1552-1561; 1563-1568), fiind pomenită într-un document din anul 1560, se presupune că a fost clădită în jurul acestui an⁴³. Biserica fostei Mănăstiri Valeni se consideră că a fost clădită de Petru Șchiopul (1574-1577; 1578-1579; 1582-1591)⁴⁴, însă pe frumosul pomelnic al Valenilor, făcut de Ieremia Movilă (1595-1600; 1600-1606), șirul ctitorilor bisericii începe cu Petru Rareș și Alexandru Lăpușneanu. Și, cu toate că sub repictările existente pe pomelnic se întrevede cu claritate anul 1082 (1573-1574)⁴⁵, care a dus la datarea bisericii, se poate presupune că acest an indică numai refacerea, ea existând încă din timpul primului ctitor pomenit – Petru Rareș. Astfel, s-ar părea că problema provenienței icoanelor împărătești din Muzeul Mănăstirii Văratec este elucidată. Intervin însă dimensiunile lor (lățimea 71 cm), care – împreună cu spațiile ce trebuiau lăsate pentru ușa împărătească (cca 1 m) și a cel puțin unei uși diaconești (cca 1 m), precum și a colonetelor din tâmplă pentru încadrarea și susținerea icoanelor (cca 80 cm) – ar fi necesitat un spațiu de aproape 6 m lățime pentru amplasarea tâmplei, lucru cu totul imposibil la micile biserici de lemn din Vânători sau Valeni. De altfel, ne-au parvenit alte patru icoane împărătești de la Valeni și Vânători, dintre care una se află încă în tâmpla actuală a bisericii de la Vânători, iar restul la Mitropolia Moldovei – Iași, și despre care vom avea prilejul să discutăm mai jos, a căror lățime este de aproximativ 30 cm.

Astfel, cele patru icoane împărătești din Muzeul Mănăstirii Văratec pot fi dateate în *epoca lui Petru Rareș* numai pe temeiul analizei stilistice și tehnice, analiză ce ne permite să le atribuim chiar primei domnii a voievodului (1527-1538).

Alte patru icoane împărătești – *Isus Pantocrator* (il. 136, cat. 68), *Maica Domnului Hodigbitria* (il. 137, cat. 69), *Arhanghelul Mihail* (il. 138, cat. 70) și *Adormirea Maicii Domnului* (il. 139, cat. 71), astăzi expuse în pro-naosul Bisericii Mănăstirii Humor (jud. Suceava), care provin, fără îndoială, din tâmpla veche a acestui lăcaș (1530), ctitorie a lui Toader Bubuiog, marele logofăt al lui Petru Rareș, completează profilul artistic al epocii. Dacă la icoanele împărătești de la Văratec dominanta o constituie armonia blândă a figurilor și căldura învaluitoare a coloritului viu, în icoanele de la Humor dominanta constă în monumentalitatea maiestuoasă a personajelor, fără a le lipsi chipurile de lirismul creației moldovenești, și o gamă cromatică mai reținută. În icoanele de la Văratec doar nimburile sunt în relief



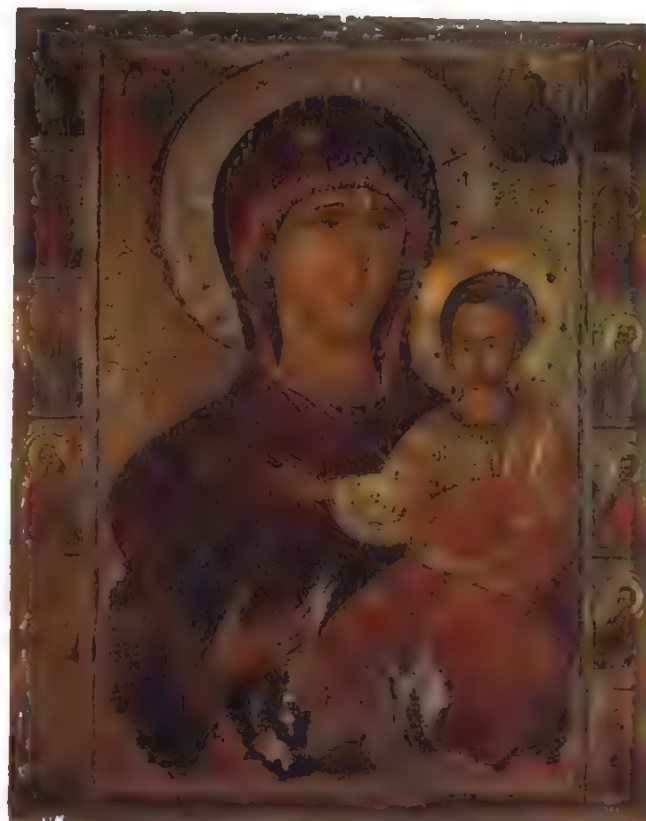
133. *Isus Pantocrator* (cat. 65)
sec. XVI, prima jumătate
Muzeul Mănăstirii Văratec
(jud. Neamț)



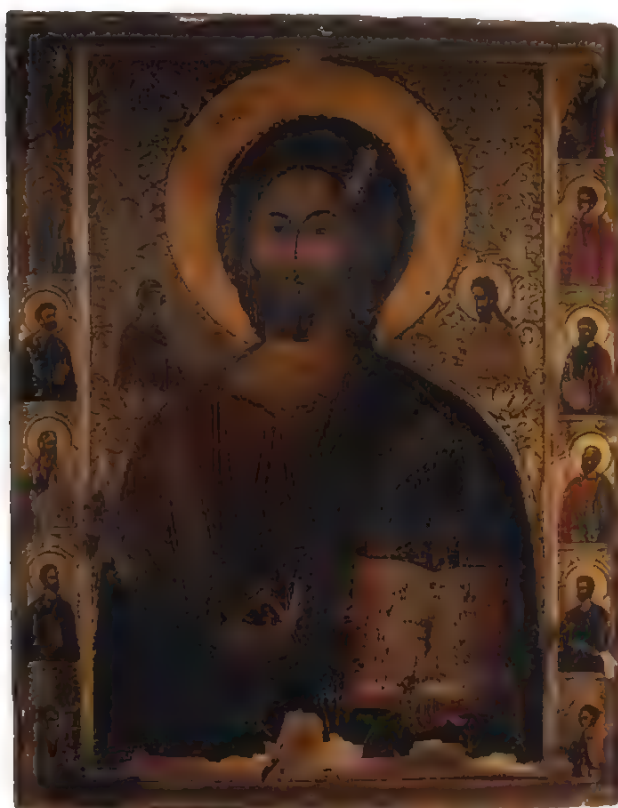
134. *Maica Domnului cu Pruncul
Hodigbitria* (cat. 66)
sec. XVI
Muzeul Mănăstirii Văratec
(jud. Neamț)



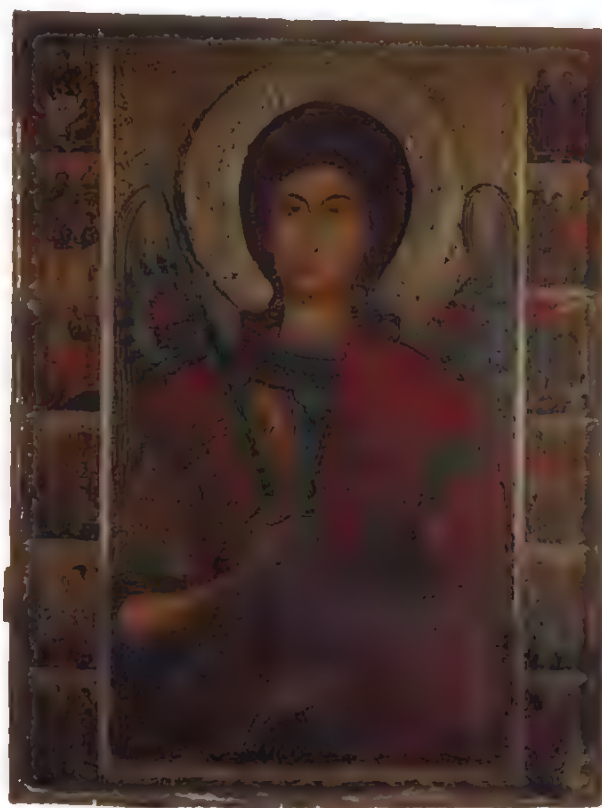
145 Schimbarea la Față (cat. 67)
sec. XVI
Muzeul Mănăstirii Varatec
(jud. Neamț)



146 Iisus Pantocrator (cat. 68)
sec. XVI, prima jumătate
Biserica Mănăstirii Humor
(jud. Suceava)



147 Maica Domnului cu Pruncul -
Hodighitria (cat. 69)
sec. XVI, prima jumătate
Biserica Mănăstirii Humor
(jud. Suceava)

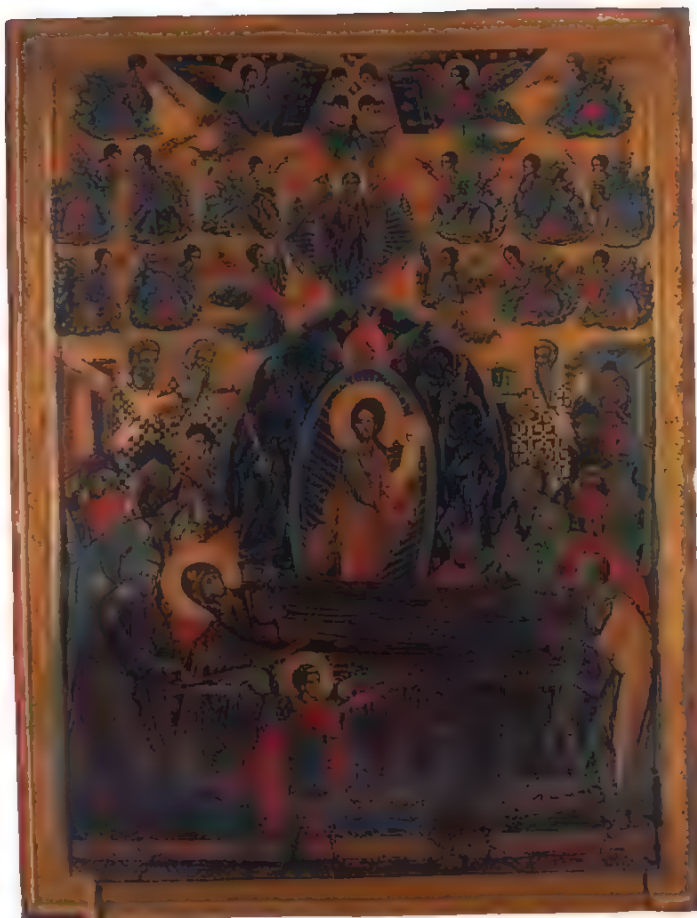


148 Sfântul Arhanghel Mihail (cat. 70)
sec. XVI, prima jumătate
Biserica Mănăstirii Humor
(jud. Suceava)

ornamentat, iar în cazul celor de la Humor acest tip de decorațiune se extinde și în nava icoanelor, acoperind-o cu ornamente vegetale în relief plat, de inspirație renescentistă. Până nu de mult, aceste remarcabile icoane au fost considerate, datorită tocmai ornamentului în relief, ca fiind de la sfârșitul secolului al XVI-lea⁴⁶ sau, în alte cazuri, din secolul al XV-lea⁴⁷, sub influența legendei după care ar fi provenit din Mănăstirea Humorul Vechi, ctitorită la începutul secolului al XV-lea în timpul lui Alexandru cel Bun, și ale cărei ruine se văd și astăzi la intrare în sat. Ni se pare inexplicabil faptul că cercetătorii le-au atribuit unor epoci atât de diferite și îndepărtate și nu s-au gândit la cea mai verosimilă – epoca lui Petru Rareș –, cu atât mai mult cu cât există numeroase analogii ce duc până la identitate cu pictura murală din groznița Bisericii lui Teodor Bubuiog. Dar în acest caz nu este necesar să zăbovim asupra argumentelor de ordin stilistic, deoarece, de curând, au fost publicate, de către harnicul cercetător clujean Marius Porumb, icoanele *Maica Domnului Hodigbitria* (il. 229) și *Sfântul Nicolae* (il. 233), din Biserica de lemn din satul Urisiu de Jos, județul Mureș⁴⁸. Fiind atât de apropiate din punct de vedere compozițional, tehnic, stilistic și formal de pictura moldovenească din epoca lui Petru Rareș, M. Porumb consideră că aceste icoane „au fost realizate probabil de un meșter călător prin Transilvania sau au fost comandate de nobilul român la vreuna din mănăstirile bucovinene unde ființau ateliere de iconari”. Apropierea stilistică între icoanele din Urisiu de Jos și icoanele de la Humor, după cum a observat și autorul studiului pomenit, este izbitoră. De cea mai mare importanță pentru noi este faptul că pe ramele icoanelor, în partea de jos, se află inscripții: „Rugăciunea robului lui Dumnezeu pan Luca din Urisiu și a soției sale și a copiilor săi. La anul 7047 (1539), luna martie, zile 10”. Existența anului de donație, la aceste două icoane, elimină eventualele dubii ce s-ar fi putut ivi cu privire la datarea icoanelor de la Humor numai în baza argumentelor stilistice și tehnice și aștează implicit, fără putință de tăgadă, pătrunderea în arta icoanelor atât a elementelor decorative renescentiste, cât și a nimburilor în relief ornamentat, încă în prima jumătate a veacului al XVI-lea, cu mult mai devreme decât s-a crezut până acum⁴⁹.

Fiind create pentru un comanditar de la vest de Carpați și păstrându-se timp de peste patru secole în biserică pentru care au fost destinate, precum și datorită unor particularități asupra cărora vom reveni, aceste două piese vor fi discutate în capitolul închinat icoanelor din Transilvania.

Două icoane reprezentându-i pe *Maica Domnului Hodigbitria* și *Isus Pantocrator*, complet repictate în ulei, se aflau, de asemenea, în pronaosul Bisericii Humor, și în prezent la laboratorul de restaurare de la Suceava. Pe măsură ce s-au îndepărtat repictările și se continuă restaurarea icoanei *Maica Domnului cu Pruncul - Hodigbitria* (il. 140), iese la iveală o foarte interesantă operă, cu numeroase probleme, atât din punct de vedere iconografic, cât și stilistic, și care presupune o atentă studiere. Mulțumim mult doamnei Cornelia Bordașiu, șefa laboratorului din Suceava, care se ocupă cu restaurarea icoanei, pentru trimiterea fotografiilor.



139 *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 71)
sec. XVI, prima jumătate
Biserica Mănăstiri Humor
(jud. Suceava)

140 *Maica Domnului cu Pruncul - Hodigbitria*
- *Hodigbitria*
Provine de la Biserica Humorul Vechi
în restaurare la Laboratorul din Suceava



141. *Madona Domnului cu Pruncul* - *Madonna Lactans*
(cat. "2")
1549
Episcopia Romanului
(jud. Neamț)

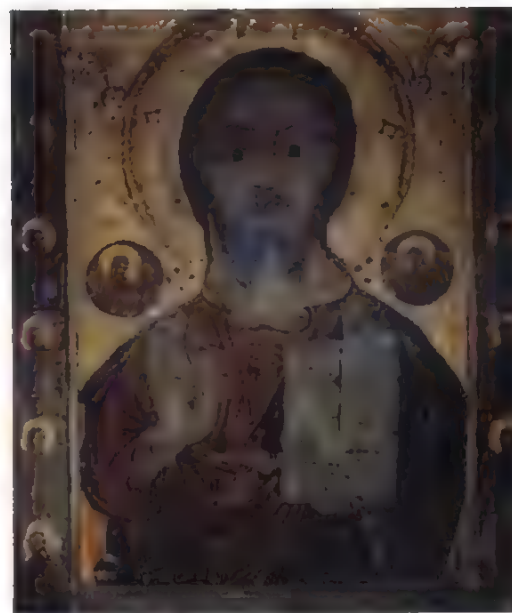
Recenta *descoperire* a icoanei *Malca Domnului Hodighitria* (il. 141, cat. 72), aflată astăzi în colecția Episcopiei Romanului și Hușilor⁵⁰, este cu atât mai importantă cu cât, în afara valorii artistice, prin inscripția ce în traducere glăsuiește: „Ruga robului lui Dumnezeu pan Dan mare vistiier și Doamna sa Sofica. În anul 7057, luna aprilie 15” (1549), aduce în circuitul specialiștilor și publicului amator încă o operă din *epoca lui Petru Rareș*.

Prin concepție și realizare, această interesantă creație se încadrează în grupul stilistic format din icoanele de la Humor – unde marele vistiernic Dan este considerat un al doilea ctitor, chipul său de ctitor fiind zugrăvit pe peretele dintre naos și pronaos – și cele de la Urisiu de Jos, subliniind o dată în plus bogăția și varietatea picturii moldovenești din această perioadă. Destul de bine conservată, cu toate că timpul și-a lăsat amprenta, Hodighitria de la Roman este o reușită realizare plastică. Fără să tindă în expresie spre nuanța de blândete visătoare a icoanelor de la Humor, fără să atingă severitatea clasică a expresiei și execuției icoanelor de la Urisiu de Jos cu care se înrudește mai strâns, Hodighitria marelui vistiernic Dan, în care Iisus copil se distinge printr-o remarcabilă realizare artistică, impresionează prin îmbinarea unor accente dramatice cu sobrietatea chipurilor.

În depozitul Mănăstirii Sucevița se află o icoană ce-l reprezintă pe *Iisus Pantocrator* (il. 142, cat. 73) care a aparținut bisericii din parohia Argel (com. Moldovița, jud. Suceava). Cu toate că a fost repictată grosolan la mijlocul secolului al XIX-lea, după cum indică inscripția, lucrarea, prin întreaga ei structură și decorație, de care nu s-a atins „restauratorul”, se încadrează în mod indubitabil în grupul icoanelor mai sus discutate. Nimbul în relief ornamentat la rândul său cu decor vegetal în relief, câmpul icoanei ornat cu romburi marcate în relief ce au la mijloc ornamente florale, precum și întreaga concepție arhitecturală a ornamenticii și în special cea a coronamentului, o plasează între icoanele de la Urisiu de Jos și *Malca Domnului Hodighitria* de la Roman.

Din aceeași familie stilistică face parte și icoana *Cuvioasa Paraschiva* (il. 143, cat. 74), din colecția Muzeului Național de Artă, considerată a fi din prima jumătate a veacului al XVII-lea⁵¹. Datarea acestei interesante lucrări s-a făcut numai după locul de proveniență – Biserica din Dărmănești (jud. Neamț) – și ornamentele florale în relief, apreciate pe atunci a fi caracteristicile veacului al XVII-lea, fără o analiză aprofundată a concepției și stilului.

Analizând punerea în pagină, proporțiile și tipologia, desenul și cromatica, concepția și realizarea ornamentului floral în relief – anacronice pentru pictura moldovenească din veacul al XVII-lea – era dificil să admitem datarea propusă, dar neavând analogii sigure pentru propunerea unei datări cu un veac mai devreme, opera continuă să fie considerată din secolul al XVII-lea. Acum însă, după publicarea unor icoane datate prin inscripții, ca cele de la Urisiu de Jos (1539) sau cea din colecția episcopală a Romanului (1549), cu care lucrarea noastră are numeroase analogii, a devenit posibilă plasarea *Cuvioasei Paraschiva* în epoca al cărui context cultural-artistic i-a dat naștere.



142 *Iisus Pantocrator* (cat. 73)
mijlocul sec. XVI
Mănăstirea Sucevița
(jud. Suceava)

143 *Cuvioasa Paraschiva* (cat. 74)
mijlocul sec. XVI
Muzeul Național de Artă al Romaniei
București

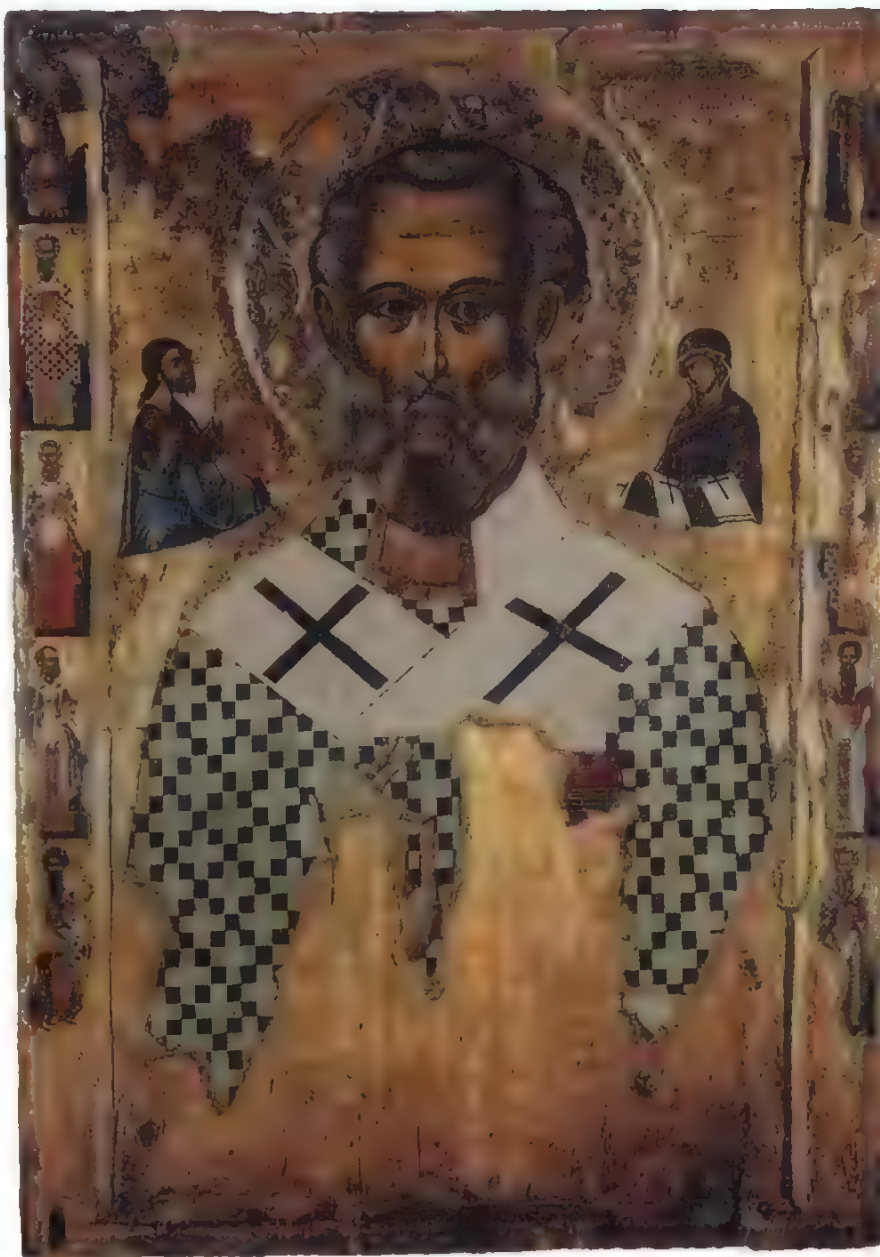


113 Mântul Nicolae
1549-1540
Biserica Măica Domnului
Istanbul
(desen după Alexander Deroko,
Icoane din Constantinopol)

114 Măica Domnului cu Pruncul - Hodighitria
Biserica Măica Domnului
Istanbul
(desen după Alexander Deroko,
Icoane din Constantinopol)

115 Iisus Pantocrator
Biserica Măica Domnului
Istanbul
(desen după Alexander Deroko,
Icoane din Constantinopol)

116 Mântul Nicolae (cat. 75)
sec. XVI
Stamatiello Corionari
Muzeul Mănăstirii Varateci
(and Neamt)



Astfel, repertoriul ornamentelor florale și spiritul în care a fost realizat este cel renascentist, ce poate fi asemuit cu cel din icoanele de la Humor, nefiind însă realizat în *méplat*, ci într-un relief cu suprafața puțin modelată, nuanțată. Colonetele în spirală cu capitelluri și baze vegetale sunt identice cu cele din icoanele de la Urisiu de Jos și Episcopia Romanului. Tratarea părții superioare a icoanei este și ea inspirată din lucrările mai sus pomenite, amplificând și complicând însă caracterul decorativ.

Tipologia, finețea rafinată și severitatea chipului prelung al cuvioasei, precum și ale celor doi sfinți Teodori din partea superioară, al căror amplasament constituie parcă un accident în concepția ansamblului, desenul de o mare delicatețe pe care îl surprindem în special în realizarea fezelor și mâinilor, cromatica sobră, dominată de violaceul stins al maforionului sfintei, cu accente de roșu aprins la veșmintele sfinților, întreaga atmosferă pe care o degajă icoana *Cuvioasa Paraschiva* sunt într-o strânsă legătură cu grupul de opere amintite din *epoca lui Petru Rareș* și mai cu seamă cu *Hodighitria* de la Roman, din anul 1549, permițându-ne să propunem datarea icoanei *Cuvioasa Paraschiva* cu al cincilea deceniu al secolului al XVI-lea.

Nu putem omite, din prezentarea icoanelor din epoca lui Petru Rareș, un grup de trei icoane legate stilistic în mod evident de icoanele mai sus amintite de la Urisiu de Jos, Roman și Argel. Aceste trei icoane, care se mai aflau în toamna anului 1953 în Biserica Maica Domnului din Constantinopol de lângă Poarta Belgradului, având inscripții parțial dispărute, dar păstrând parțial anul...3 (1539-1540) pe icoana ce-l reprezintă pe *Sfântul Nicolae*, au fost publicate de Alexander Deroko⁵². În afara descrierii pieselor, autorul publică și desenele lor, pe care le reproducem (il. 144-146).

Atât din descriere, cât și după desene, ținând cont de lipsa de analogii stilistice cu icoanele sârbești de epocă, le putem atribui unui pictor moldovean din epoca lui Petru Rareș, voievod care, după cum se știe, avea numeroase interese politice în capitala Imperiului Otoman, în special în această perioadă când negocia revenirea sa la tronul Moldovei, și care a fost un donator plin de generozitate în Orientul ortodox.

Tot epocii lui Petru Rareș, poate celei de a doua sa domnii, îi poate fi atribuită eleganta icoană *Maica Domnului Hodighitria*, de la Mănăstirea Secu (jud. Neamț). De curând restaurată, dar insuficient cercetată, de sub ferecătura de argint din secolul al XIX-lea, care acoperă ornamentul floral în relief aurit al fondului și veșmintele, astăzi ne apar două chipuri cu trăsături pline de finețe și căldură lăuntrică, atât de caracteristice Moldovei veacului al XVI-lea.

Sfârșitului epocii lui Petru Rareș îi atribuim frumoasele icoane împărătești *Sfântul Nicolae* (il. 147, cat. 75) și *Arhangheli Mihail și Gavril* (il. 148, cat. 76), ce se aflau până nu demult la Mănăstirea Râșca (jud. Suceava), iar astăzi în Muzeul Mănăstirii Văratec. Aceste interesante icoane, ce de curând au fost restaurate, sunt date cu perseverență cu secolul al XV-lea⁵³, fără a se aduce motivele care ar justifica-o, cu toată că încă I. D. Ștefănescu, care le publică pentru întâia oară, a observat asemănarea dintre icoana ce-l reprezintă pe Sf. Nicolae și pictura murală din interiorul Bisericii de la Râșca⁵⁴, dar consideră că



148. *Arhangheli Mihail și Gavril* (cat. 76) sec. XVI cca 1552. Stamatiello Cotronas. Muzeul Mănăstirii Văratec (jud. Neamț).

149. *Sfântul Nicolae* (fragment) 1552 pictura murală Stamatiello Cotronas. Proscomidia Bisericii Marii Mănăstirea Râșca (jud. Suceava).



150. Cruce pictată pe ambele fețe (cat. 77)
avers: Iisus Pantocrator
revers: Sfântul Gheorghe
sec. XVI
Biserica din Văleni-Piatra Neamț
(jud. Neamț)

151. Înălțarea Domnului (cat. 78)
jumătatea sec. XVI
Muzeul Mănăstirii Bistrița
(jud. Neamț)

152. Plângerea lui Iisus (Pietă) (cat. 7)
jumătatea sec. XVI
Muzeul Mănăstirii Bistrița
(jud. Neamț)

pictura murală este o replică a icoanei ce putea fi chiar din secolul al XIV-lea conform tradiției, sau poate din secolul al XV-lea⁵⁵. Este greu de crezut ca un ansamblu de pictură murală – căci asemănarea izbitoare dintre Sfântul Nicolae din icoană și cel din pictura murală nu sunt singurele analogii ce se pot face, ele putând fi extinse – să fi putut fi influențat atât de puternic de două icoane oricât de venerate ar fi fost ele, mai cu seamă că șantierul de pictură era condus de un pictor cu personalitate artistică formată, de origine greacă – Stamatello Cotronas din Zante⁵⁶. În afara analogiilor frapante cu pictura murală de la Mănăstirea Râșca, ar trebui să atragem atenția asupra faptului că Schitul Bogdănești, de unde conform tradiției ar fi provenit icoanele, avea hramul Ioan Bogoslavul și deci una dintre cele patru icoane împărătești, dintre care două în mod obligatoriu trebuiau să fie *Iisus Hristos* și *Maica Domnului*, ar fi trebuit să-l reprezinte pe apostolul preferat. Pe de altă parte, se știe că Biserica Mănăstirii Râșca are hramul Sfântul Nicolae și deci, ținând seama și de apropierea de ordin tipologic și stilistic, este firesc să datăm icoanele cu cca 1552, an în care s-a zugrăvit biserica căreia, după toate probabilitățile, i-au fost destinate inițial (il. 149).

Acestui mijloc de veac i se pot atribui, pe temeiuri stilistice și tehnice, mai multe icoane care provin de la Schitul Văleni, precum *Crucea pictată* pe ambele fețe (il. 150, cat. 77), ce se mai află la Văleni, *Înălțarea Domnului* (il. 151, cat. 78), *Plângerea (Pietă)* (il. 152, cat. 79) și *Învierea - Coborârea la Iad* (il. 153, cat. 80), toate trei aflate astăzi la Muzeul Mănăstirii Bistrița-Neamț. Lucrări de o înaltă ținută artistică și tehnică, apropiate ca iconografie, tipologie, desen și colorit de icoanele împărătești din Muzeul Mănăstirii Văratec – de care ne-am ocupat –, ele constituie o etapă stilistică de trecere spre un alt grup de icoane, care provin tot de la schiturile Văleni și Vânători.

Icoanele cunoscute ca provenind din aceste biserici pot fi împărțite, în linii mari, după viziune, stil și tehnică, în mai multe grupuri. În afară de cele atribuite epocii lui Petru Rareș și care au fost discutate mai sus, se conturează cu destulă precizie grupul format din icoanele împărătești pe care le bănuim a fi aparținut inițial tâmplei Bisericii Văleni-Piatra Neamț. *Iisus Pantocrator* (il. 154, cat. 81), *Maica Domnului cu Pruncul* (il. 155, cat. 82) și *Schimbarea la Față* (il. 156, cat. 83), care se află astăzi în Palatul Mitropolitan din Iași, precum și *Sfântul Nicolae* (il. 157, cat. 84) și *Ușile împărătești* (il. 158, cat. 85), transferate în 1984 din actuala tâmplă a Bisericii Vânători la Muzeul Mănăstirii Văratec. Acest grup, și în special icoanele împărătești, cu totul deosebite prin raportul nemaiîntâlnit al laturilor (95x27 cm), alungind formele și imprimând schemei compoziționale și figurilor o elansare ieșită din comun, are numeroase asemănări stilistice cu icoanele din epocă, dar în tratarea carnației și a veșmintelor se observă o mai mare rigiditate. Presupunând după dimensiuni, stil și tehnică că aceste icoane au făcut parte din prima tâmplă a Bisericii Vânători, propunem datarea lor în epoca primei domnii a lui Alexandru Lapușneanu (1552-1561).

Un alt grup stilistic, mai numeros, format din *Ușile împărătești* de la Văleni și o serie de icoane de mici dimensiuni



153. *Învierea - Coborârea la Iad* (cat. 80)
sec. XVI, prima jumătate
Muzeul Mănăstirii Bistrița
(jud. Neamț)

154. *Iisus Pantocrator*
(cat. 81)
sec. XVI
Palatul Mitropolitan
Iași

155. *Maica Domnului cu Pruncul*
(cat. 82)
sec. XVI
Palatul Mitropolitan
Iași



156. Schimbarea la Față (cat. 83)
sec. XVI
Palatul Mitropolitan
Iasi



157. Sfântul Nicolae (cat. 84)
sec. XVI
Muzeul Mănăstirii Văratec
(jud. Neamț)

(cca 35 x 25 cm), în marea majoritate repictate grosolan la începutul veacului nostru cu vopsea de ulei⁵⁷, permițând totuși pe alocuri să se întrevadă pictura originală, este astăzi răspândit în mai multe colecții. Ne referim la următoarele piese: *Proorocul Ilie brânit de corb* (il. 159, cat. 86), o icoană cu iconografie similară aflându-se și la Mănăstirea Dionisiu de la Athos, unde, după cum se știe, Alexandru Lăpușneanu donează un iconostas și mai multe icoane; icoana cu dublă față: avers: *Soborul Cuvioaselor și Dreptelor*, revers: *Soborul Arhanghelilor* (il. 160, 161, cat. 87) din Biserica Văleni, având repictată numai rama, ea prezentând numeroase analogii tipologice și stilistice în pictura murală din pronaosul bisericilor din secolul al XVI-lea; *Învieerea – Coborârea la Iad, Botezul Domnului și Întâmpinarea Domnului*, repictate rudimentar, din Muzeul Mănăstirii Văratec; *Coborârea Sfântului Dub*, repictată, și *Cuvioasa Paraschiva* (il. 162, cat. 88), bine conservată, din colecția Mănăstirii Bistrița-Neamț; *Isus tronând*, ce se află la Biserica din Vânători-Piatra și care probabil a făcut parte din cinul Deisis al tâmplei. Din punct de vedere stilistic și tehnic toate aceste icoane prezintă particularități care ne permit plasarea lor, în timp, imediat după cele din grupul mai sus discutat și înaintea celor ce prin viziune și tehnică se apropie de pictura pomelnicilor de la Văleni și Sucevița, adică de finele veacului al XVI-lea sau începutul celui următor, și propunem datarea lor în perioada anilor de domnie ai lui Petru Șchiopul (1574-1591).

Mai apropiate de pictura pomelnicilor amintite, dar având numeroase asemănări stilistice și tehnice cu icoanele de mai sus, și pe care le propunem spre datare cu intervalul 1595-1607 – anii de domnie ai lui Ieremia și Simeon Movilă –, sunt următoarele icoane: *Aflarea capului Sfântului Ioan Botezătorul, Adormirea Maicii Domnului, Sfântul Gheorghe, Prezentarea la Templu, Soborul Arhanghelilor*, repictate grosolan, și *Tronul Hetimasiei* (il. 163, cat. 89), temă atât de rar întâlnită în pictura de icoane, toate din Muzeul Mănăstirii Văratec, și *Rugul arzând* (il. 164, 311, cat. 90) din Muzeul Mănăstirii Agapia.

Ținem să subliniem că atât datarea, cât și gruparea icoanelor sunt date în linii generale, fără a avea posibilitatea aici de a prezenta cu această ocazie și alte argumente, păstrând rezerva cuvenită până la o cercetare mai aprofundată, după înlăturarea repictărilor și punerea în valoare a picturii originale de către restauratori competenți. Am prezentat această ipoteză de lucru doar pentru a constitui un punct de plecare ce va facilita, sperăm, cercetările viitoare.

Însă pictura de icoane din Moldova veacurilor al XV-lea și al XVI-lea nu cunoaște numai o evoluție lină, dar evidentă, de la o viziune monumentală, ca în cazul icoanei *Soborul Cuvioaselor și Dreptelor* de la Agapia (il. 132), la una miniaturală, lipsită de monumentalitate, ca aceea a prăznicarelor din tâmpla Moldoviței (1593); de la o concepție sintetică, ca în icoana *Înălțarea Domnului* de la Bistrița (il. 151), la una narativă, ca în cazul icoanei *Rugul arzând* (il. 164); de la vigoarea bărbătească, ca în icoana *Sfântul Nicolae* de la Râșca (il. 147), ce se află astăzi în Văratec, la eleganța ce frizează efeminarea, ca în cazul *Sfântului Gheorghe* de la Bistrița-Neamț (il. 170);



158. *Bunavestire – Ugi împăratești* (cat. 85)
sec. XVI
Muzeul Mănăstirii Văratec
(jud. Neamț)